BIANCO E NERO

ANNO I • N. 11 • 30 NOVEMBRE 1937-XVI

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sommario

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Foligno, 40 tel. 75.732 - 75.300. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I quaderni non accettano pubblicità cinematografica e non sono inviati in omaggio nè in cambio. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie L. 75, Estero L. 110.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 11 • 30 NOVEMBRE 1937-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Macchina e fantasia

I.

La macchina cinematografica corrente, una volta posta sotto una porta aperta o sopra il davanzale d'una finestra, ritrae la scena seguente: due letti, un comodino, uno specchio con visiera di legno, due poltrone, un armadio bianco e nero, due quadri, l'uno raffigurante la Madonna, l'altro una scena del Mefistofele; la coperta che copre il letto è di seta azzurra; le tendine sopra i vetri anche questi celesti; la tenda che, scendendo dal soffitto, cerca di togliere la luce all'ambiente, ma non certo alla macchina, è di colore cupo, orlata di oro stinto. Una tal camera borghese, nè più nè meno, proiettata dinanzi agli spettatori, si rivela così com'è, piatta, solita, fotografica. Similmente gli avvisi cinematografici di case di mobili o di camere novecento preludiano di solito, nelle stanze oscure dinanzi agli spettatori, al film Luce.

Oppure, pensiamo di ritrarre certo gruppo di persone amiche, che una volta tanto, perfin durante il primo inverno, si sien recate al mare: quattro donne, cinque maschi due con baffi altri senza, e due maschietti vispi e incolori, che, distesi a terra infreddoliti, col dorso nudo e con il costume estivo rattrappito o odoroso di naftalina, posano per la bisogna famigliare e amichevole. « Fermi; tutto è fatto; grazie ».

Non credo di offendere nessuno se sarò proprio io capace di affermare che tutti i film mondiali rassomigliano stranamente, dalla prima

---

Nell'editoriale del numero scorso abbiamo accennato alla necessità di avvicinare sempre più gli scrittori e gli artisti italiani alla cinematografia. Gli scritti di Gallian e Praz che oggi pubblichiamo, sia pure con aspetti diversi e particolari, si ricollegano costruttivamente a questo problema. Pubblicheremo in seguito gli articoli di tutti gli esponenti dell'arte e della cultura italiana consapevoli della forza e della bellezza del cinema, che vorranno manifestare liberamente il proprio parere. Va da sè che, dato il valore del tutto spirituale dell'iniziativa, ogni articolo non impegna che il proprio autore.

pellicola sino all'ultima ancora da proiettare, ai due gruppi fotografici di già descritti. Gli ambienti sono locali ripresi dal vero, seppur manca il prezzo dei mobili e l'indirizzo della casa commerciale; e gli uomini, ovvero gli attori, di solito teatrali, fanno gruppo o si disperdono proprio come le persone del gruppo marino, seppur manca dinanzi agli spettatori il nome di ognuno, la località, il prezzo dei vestiti o costumi, il solito: « Saluti cordiali da Anzio o da Nettuno » e ancora, ciò che più manca di solito, il prezzo dell'umanità pagata per rivelarsi tale, in tutto e in ogni cosa, non come dovrebbe apparire, ma come di solito ella è solita farsi vedere.

Nei film correnti, dai primi agli ultimi, manca sovratutto il motivo della contemplazione; tutto è visto come sagoma, come forma, come attributo di bellezza o di arti svariate, tutto proprio così come è e mai come potrebbe diventare, sempre a diritto e mai a rovescio, in maniera tutta fotografica o da pellicola da impressionare. Insomma, sono convinto, e il tempo mi darà ragione, che la lente di cinema è ferma alle apparenze sole e non riesce o non vuol diventare mai nè telescopio morale nè microscopio spirituale.

Ancora: riusciamo ad ascoltare questo pezzo semplice e quasi scolastico: « Era una bella giornata di maggio; i fiori odoravano; gli augelletti cantavan tutti insino ad uno e se qualche altro dovesse essere creato, anche questi, appena nato, avrebbe cantato; l'aria era celeste; anche i pali telegrafici eran contenti. In quel giorno Svetonio uscì di casa per la porta, discese per due scalini sino a raggiungere il terreno ghiaiato e si trovò poco dopo, almeno quindici secondi, sulla strada pavimentata a selci duri, qua e là presi da ciuffi d'erba verde ». Questo naturalmente non può chiamarsi un pezzo d'arte e ciò potrà apparire superfluo a tutti che leggono; ma una tal fotografia letteraria mal riuscita e non aderente nemmeno alla realtà vera dei fatti rassomiglia assai a tutti i film che hanno visto lo schermo da trent'anni a questa parte.

Il cinema per noi, ovvero e meglio per me diremo, altro non è se non il plagio fotografico del teatro, la riproduzione con macchina ed obbiettivo di scene teatrali, riprese in modo che risultino obbiettivamente (ovvero quale ricompensa alla realtà sonora) i dialetti perfino e gerghi e impressioni vocali, mode e birignai di marca prettamente teatrale. Allora, una volta per sempre, si è costretti a preferire il teatro. Se le scene sono del teatro, se gli attori sono del teatro, se le luci sono del teatro (riflettori, lampade ad arco, lanterna magica, proiettori, ecc.), se le opere perfino sono quelle stesse del teatro e del teatro più vieto magari

(il teatro che va oggi per la maggiore, con la scusa del divertimento pubblico), il cinema a che esiste? Se il cinema cosidetto altro non è se la presa fotografica del teatro, magari a scene spezzettate o a dialoghi interposti e allentati, perchè si discute tanto di cinema e di cinema in rivoluzione permanente? Ci dev'essere un errore; ovvero, secondo me sempre (non voglio dar contro a nessuno in questo mio saggio essenziale) la scoperta cinematografica è male interpretata o male usata o mal resa: da qui non si esce.

E nemmeno cinema oserei chiamare, io povero autore, quella ripresa fotografica, immediata, velocissima, (e le sovrapposizioni altro non sono se non scena teatrale, scena mobile magari, ma insomma sempre teatro) di una scena (camera), poi di un'altra (foresta), poi di un'altra ancora (strada di montagna) e infine dell'ultima (il mare), invece che volta per volta, con mutamenti di scena e periodi di riposo, visibili tutt'insieme, velocemente, con scatti di macchina e lente d'ingrandimento piuttosto che di macchinario teatrale; il cinema ci mette un minuto, il teatro un quarto d'ora, ma la risultanza è la stessa. E la risultanza peggiore è quella del cinema, perchè può sembrare uno scherzo, uno scherzo davvero, andare non in un teatro in penombra ma dentro un salore oscuro, o sorta di salotto messo al buio per paragone con la notte, a sentir le stesse voci, a vedere gli stessi attori, esposti fra le stesse scene condizionate, con gli stessi intrecci parlati, con le stesse trovatine, non vere nemmeno intanto, ma prese dalla macchina fotografica e non da quella del fotografo provinciale quattro copie due lire, ma proprio da una vasta macchina equilibrata e raffazzonata di tubi e di maneggi diversi, otto lire la ripresa a spettatore senza l'utile del gruppo e senza nemmeno il guadagno del risparmio. Se mi punge vaghezza, non si sa mai, un bel giorno di primavera, di avere in casa a modo di ricordo famigliare, tutto per me, un'automobile in corsa, una villa, un treno fermo con qualche viaggiatore intravisto o anche un paio di gambe nude femminili (quante del resto se ne possono vedere, e mal fatte, nelle pellicole moderne), così, là per là, senza procedimenti nè artistici nè morali, compro la macchina zenith, la metto in posa, scatto l'obbiettivo e a sera sviluppo le immagini; un tal lavoro, portato a dilungo, con molta prosopopea e molti colpi di rivoltella ignara, una tal fatica, se capace di molte fotografie l'una dietro l'altra, è il famoso cinematografo. Che è poco, anzi pochissimo; anzi direi, se non da inventare, certo da saper adoperare secondo i fini nuovi. Così se talvolta può dilettarmi il fischio del direttissimo Roma-Napoli, vado in un negozio,

compro un disco e me ne torno a casa e così sempre se voglio i colpi d'un cannone, il lamento d'una madre o d'una negra partoriente, il fischio del treno o della sirena, i rumori sonori del terremoto (non quelli per certo messi in uso presso le radio internazionali). Un fonografo ripetuto interamente, con la scena fotografata del treno fischiante, è tutto ciò che può dare, secondo me, o sino ad oggi ha dato, il cinema nel mondo. Ovvero, dirò meglio, è tutto ciò che vogliono fare per viltà caparbia o per paura o per distrazione coloro che sono preposti a quella fotografia piatta e comune, scolastica e imparaticcia.

Il cinema sino ad oggi non è stato che un album di grandi fotografie rappresentanti amici o conoscenti di strada (e per noi direi di spaesati clienti di caffè), album che non puoi portare in casa, ma che hai pagato profumatamente. È cosa inenarrabile, ma vera.

Il cinema sino ai nostri giorni, fatta eccezione di alcuni film (dei quali discuterò più avanti), è una serqua soltanto di immagini, calcate non sul vetro, ma sulla pellicola intesa a divertire i piccoli e i grandi, sì da paragonarsi ad un maestoso, patriottico e visivo (soltanto visivo) Topolino o Canguro, o Caccia Grossa, o Tamburino a scuola, o altri filmetti visti nelle case per bene attraverso lanterne magiche iridescenti.

Lumière ebbe ad inventare il procedimento fisico della questione, il mobile, la fattura della proiezione; i primi a metter in pratica quell'esperimento furono gli italiani, ad ampliarlo e a renderlo caratteristico, dati i tempi proverbiali. Secondi furono gli americani, i quali continuano, fatte rare eccezioni, l'esperimento italiano reso pubblico, ufficiale, con novità qua e là e intendimenti sopratutto non spirituali, ma originali per gli schermi. Intanto c'è da osservare che gli ultimi indirizzi letterari, filosofici, morali non hanno affatto preso il cinematografo; *Delitto e castigo* di Chenal con Blanchar è l'estremo argomento abbia visto, sempre moralmente parlando, il cinematografo internazionale; e le letterature sono andate avanti, in specie in Italia, non come tentativi, ma come realizzazioni sopratutto; di ciò il pubblico non si interessa ancora e non si sa quando sarà costretto a interessarsi. Gli americani insomma avevano tentato di rendere lo schermo arte propria, arte altra cosa dal teatro e non ci erano riusciti. Nel terzo momento, davvero diverso dal primo in ogni senso, almeno quanto indirizzi, ricominciano gli italiani a riprendere il motivo della tecnica propro laddove lo avevan lasciato trent'anni fa all'incirca, allo stesso punto, allo stesso grado sperimentale, allo stesso teatro insomma fotografato, reso immagine piatta e visiva, e quindi copia sonora, anche questa auditiva soltanto.

E in dippiù, *secondo me sempre* (ripeto sino alla nausea) reso dilettoso e inerte, solito e comune, che più comune di così non potrebbe essere una fotografia, e proprio per certa pulizia, certo ordine, certa allumacatura, taluna nebbiolina translucida, cert'altra cristallizzazione delle immagini, tali da rendere le pellicole adatte per signorine miopi a moda, per vecchi attempati e discreti e per scolaresche in tripudio una volta la settimana (gente tutta, questa, che poteva andare trent'anni fa, ma che oggi dovrebbe essere bandita per sempre, quale forma e quale spirito). La tempra s'è schiarita, le luci son diventate splendide, i contorni sistemati e corretti, i rilievi onesti, nessuna sdrucitura, i costumi irreprensibili e stonati per decoro, le varie voci doppiate a modo americano, certa leggerezza dai francesi, e certi temi sopratutto, sempre i soliti, usciti dal teatro non fotografato e arrivati pel rotto della cuffia al teatro con schermo e buio completo. Un passo avanti insomma, ma soltanto della macchina da presa in quanto tale, adoperata sempre ancora, e chissà per quanto tempo, quale semplice e retroattiva riuscita di fotografia presa, sviluppata e portata poi nel salone cerimoniale. Così, di seguito, a me sembra facile pensare che in tal modo sarebbe lo stesso adoperare il fucile per tiro a segno, magari nazionale soltanto, o il cannone per sparare l'ora del mezzogiorno ai clienti del pranzo convenzionale.

Ed è su questo punto errato che mi batto da qualche anno con me stesso, o con qualche amico non *attore*, quale potrebbe essere il Gradoli, ad esempio, nato per il cinematografo e vissuto e per sempre adatto non al teatro ma al cinematografo soltanto (vedi *La fossa degli angeli*).

II.

Gli è che (cosa da pazzi al pensarci su veramente, con tutti i sentimenti), il primo film autentico, vero, realizzato con macchina da presa fantastica, manovrata a diritto e a rovescio, senza tema di nulla, proprio per avvento clamoroso e folle, — la macchina immaginazione, la macchina delirio, l'obbiettivo pazzia insomma (niente teatro, nemmeno un pezzetto così, nemmeno una parete, nemmeno uno sbrendolo di costume, nemmeno uno strappo di carminio proibito) — è, bisogna confessarlo, *L'uomo dei miracoli*, primo attore Robert Joung, uscito dall'isola inglese. Sissignori. È così. Purtroppo.

È necessario dire la più brutale verità, per individuare il nemico e sgominarlo con le stesse sue arti. Nel contemplare questo film nuovo,

originale, pieno di immaginazione fredda, di poesia sventurata e deserta, ma poesia, di sogno gelido, ma impreveduto e aereo, dovevo ricordare amaramente, sopra ogni delusione, il fatto che l'idea mia scritta più volte sin dal 1925, reiteratamente sviluppata sopra certo giornale diretto da un regista giovane e ancora registrata, fra contumelie e proteste reiterate dei giornalisti cinematografici di allora (potrei dare tutte le prove conservando io sempre i ritagli di quel tempo), sopra il « Raduno » settimanale diretto dal povero Beltramelli, titolare io per parte di cinematografo, ecco quell'idea veniva realizzata finalmente da un regista che apparteneva per stampo, per statura, per forma e per contenuto al popolo, quello, svergognato, tristo, banale, denaro e basta, anglicano e protestante, piatto piatto e senza rilievo, che è poi l'inglese. A mali estremi, rimedi estremi. L'arte cinematografica ha realizzato in Inghilterra tutto ciò che non è e non sarà mai quel popolo scempiato, abitudinario, conservatore e imperiale per scusa.

Quel film avvalorava l'idea principale che io avevo e mantengo tuttora del cinematografo; ma non completamente. Rimaneva ancora quale prova effettuata senza risonanza e senza oggetto, ma la macchina da presa poteva fare il miracolo di ritrarre per immagini fatti quasi impossibili, far vedere, mostrare, provar con gli occhi (e qui soltanto con occhi fisici e carnali ancora) ciò che non era dato vedere allo stato normale sul palcoscenico. La macchina da presa e stavolta questa soltanto ancora, portava il film autentico al sogno, ecco, al sogno, precipuamente al sogno visto — non contemplato, se non ancòra meditato in carne umana — con sguardo terrestre per anime non scempie nè piatte, anime non telluriche ma forse astrali, donde prendemmo ricordo in noi stessi in sul nascere e aprire gli occhi alla vita. Ecco che intanto questo aprir gli occhi alla vita sarebbe ripreso dal cinematografo corrente con culla, siepi di nastri e di trecce di tela, e dentro un bimbo che, non perfettamente uscito dal ventre materno, apre le orbite alla vita; macchina in primo piano, proprio sul viso. Tutto ciò è visivo soltanto; manca tutto il cinema così come lo intendo io e non da oggi. Tra l'un cinema e l'altro, tra la fotografia e il film propriamente detto, fra il teatro in immagine e l'immagine stessa assurda ma fatta compiacente all'uomo c'è di mezzo intero non soltanto l'oceano, ma anche un mondo completo; la differenza che passa tra l'uno e l'altro, è quella stessa, per adoperare un esempio banale ma redditizio, che corre tra lo scolaro e, non il professore, non il direttore delle belle arti, non il ministro di tutte le letterature mondiali, ma addirittura dallo scolaro all'artista perfetto, nato

artista, riuscito artista, e votato ad essere tale a costo persino della stessa vita e di molte vite in più.

Il mondo dell'autentico cinema è altro mondo, altra atmosfera, altre stelle, altri soli e lune, altri uomini perfino paragonabili a noi soltanto per forma e basta, per struttura carnale e basta, per campione di occhi e di bocche e di menti soltanto e basta. Il cinema autentico ha un suo clima fantastico, clima di (bisogna usare la cosidetta formula del grandissimo Bontempelli) realismo magico; dalla fantasia arrivare alla realtà che ancora, quale dote precipua, contiene, riserba e sa valere i fastigi, i caratteri, le sostanze, le misure spropositate all'apparenza e proporzionate della fantasia umana. Allora, allora soltanto la macchina ha una sua ragion d'essere, aiuta l'uomo, lo accelera, lo porta avanti, lo accompagna non soltanto quale presa di immagini fotografiche, quale adempimento di funzione banale, quale propaganda di cose smerciabili, ma diventa allora e soltanto allora la prova ultima del miracolo.

Bisogna pensare che cosa mediti un pazzo. E farò ancora esempi presi a caso: che cosa figuri un operaio morto; che cosa può fare quell'uomo vero, solito, comune, al quale sien morti la madre o il figlio unico; o ancora come potrebbe essere realizzata cinematograficamente una rivoluzione purchessia, non con le solite sarabande, i soliti piagnistei, le stesse diatribe e raggiri e schiaffi e corse in bicicletta, ma una rivoluzione, ovvero sovvertimento, tramutamento, arrovesciamento fino alla partenza verso l'ignoto d'un dato mondo di già compromesso e di già portato a perdizione: e potrete avere il principio d'un film autentico. Bisognerà dimenticare tutto ciò che è stato fatto, tutto ciò che è stato ordito, tutto ciò che è stato eseguito su misura, e ricominciare daccapo. Stiamo invece ancora, in Italia come in America, in Francia come in Germania, alla bassa realtà quotidiana, alla cronaca giornalistica, al pettegolezzo provinciale, alla diceria che diventa dramma per sforzo di macchine da presa, al fisicismo di Zola, all'antropologia di Balzac, alla pseudo tarpata fantasia e falsa soppratutto di un Victor Hugo, alla stupefacenza inetta e tarda di un Loti e, per intenderci una volta per sempre, in arte e sempre in arte soltanto, fra fotografia e cinema è la differenza che corre tra uno che faccia Dante e Dante stesso, fra il Boccaccio e l'Ariosto, fra Lewis e Poë, tra Tolstoi e Dostoievschi, tra Moretti e Verga, tra Saponaro e Bontempelli, tra Casella e Malipiero, tra Dall'Oca Bianca e Mafai. Tra, insomma, Giolitti e Mussolini; e so di non sbagliare per certo. L'età mi renderà ragione, metto la testa.

Tutti coloro, che oggi fanno film, da noi e fuori, cambino mestiere, tutti dal primo all'ultimo e per primi l'industriale e il facitore di trame; poi gli attori; quindi, di seguito, gli altri. L'arte cinematografica nostra arriverà a essere paragonabile a nessuna.

III

Ripeto ancora che fra la fotografia cinematografata e il cinema autentico, nuovo, fatto appunto originale arte, passa la ragione avversa che sta fra il cuore sezionato al gabinetto e la passione autentica, fra la grammatica sintattica e il verso sublime, fra la enunciazione d'un caso qualunque e la valutazione d'un caso che diventa esempio, tecnicamente e spiritualmente parlando. Allora soltanto la tecnica avvalora la materia spirituale e questa si fonde con la cosidetta esperienza.

Gli americani hanno avuto il torto, intanto, più grave di ogni nostro torto (noi abbiamo soltanto quello di *non voler fare assolutamente film ma fotografie progressive, non cinema ma teatro* senza rallentatore, seppure alcuni sien proclivi a ritenere, anche in fotografia, encomiabile la filodrammatica, o la scuola di canto o magari l'accademia delle belle arti o la cattedra dei professoroni di grido e di mestiere), il torto cioè di essere andati sempre più vicini alla fantasia, sempre più pronti a toccare il delirio senza volersi compromettere mai, al modo abitudinario dei cosidetti borghesi di politica memoria; scusa, il commercio; pretesto sommo, la folla. Non ritengono necessari mai nè il microscopio nè il telescopio, se non in casi quando quegli oggetti possano fare mostra di sè stessi sotto un paralume o sopra un mobile inventariato. « Se la folla non capisce, non va al cinematografo », dicono quelli, adusi ai mercimoni. Io dico invece e non da oggi, che quando non riesce a capire, la folla deve andare al cinematografo. Dicono ancora che se non vede una trama còsidetta lineare, una bella donna, un vezzoso uomo galante, una camera matrimoniale secondo gli ultimi gridi, e non sociale ma con arazzi e scalini al trono famigliare, un giardino importante, un vecchio da odiare là per là, una vecchia megera imbellettata e patibolare, ma non troppo, ecco che la folla diserta le sale di proiezione. La folla deve essere impressionata durante due ore soltanto e, appena uscita, deve svegliarsi e pensare a tutto fuorchè a ciò che ha visto. E allora è facile scorgere ad occhio nudo lo sforzo, talvolta magnifico ma infame e truffaldino, di ridurre la trama ai convenevoli, le scene all'eti-

chetta, la fantasia al non troppo alto, il delirio al pretesto dell'ubbriacatura, la voce alla riverenza, la parte all'inchino, e il finale del primo tempo alla pantomima della chiave nella porta o il finale estremo al bacio dato con due labbra sopra due altre labbra in modo da non ricordare nemmeno che ci son popoli i quali si salutano soffregandosi i nasi l'un l'altro. Un po' più in là: aggredire in pieno il soggetto, avventare verso altri lidi la macchina, sperperare l'ingegno e il talento, profanare magari ambienti e accessori ritenuti banali, guastare gli indirizzi magari e i motivi soliti, no, ecco ciò mai e poi mai: ragione prima il denaro, motivo ultimo la cassetta. E tutto ciò che sto trattando lo si può osservare tranquillamente seduti indisturbati tra la folla, non soltanto in quel *San Francisco* o nella *Carica dei seicento* che sarebbe troppo chiaro (cento metri soli dopo due chilometri e più di piaggerie, di plagi perfin verbali, di salamelecchi e di castronerie romantiche e superficiali), ma anche in altri, dei quali all'incirca dirò i titoli come mi vengono alla mente, tenuto al problema preso di petto: *Messaggio segreto, Il re del circo, Il re e la ballerina, I cavalieri del Texas, Robin Hood dell'Eldorado,* e altri ancora, dove sono stati sprecati attori magnifici, scene importanti, macchine sublimi per rimanere fermi al soggetto contrito, per non andar mai oltre, per non affidarsi al caso nemmeno: tutto liscio, sparuto e illuminato bellamente, con roba presa di scorcio, altra dall'alto in basso o viceversa e ancora tra primi piani e ultimi piani non si sa dove si possa andare a finire se non nella rettorica sporca o nel ricatto perfino scaltrito e mantenuto come prova di eroismo.

Dove, in queste pellicole, poteva cominciare la fantasia, là si son fermati. Ma la storia della fantasia cinematografica comincia per fortuna con l'Italia e con una pellicola nostrana, che portava a titolo la tanto ammirata per convenienza: *Cabiria.* In *Cabiria* la fantasia acquista subitamente le scene, il materiale, il mobile, il fregio, il decoro, l'apparato; il fastigio è ancora nelle pareti, nella nave, nelle costruzioni monumentali (che oggi possono sembrarci quasi da cimitero), per costumi fantasmagorici, per messa assieme di folle che allora potevan essere anche opera della fantasia. Una fantasia insomma carnale, fisica, tutto legno e ghirigoro, tutta tela e ornamento, quasi paradossale nell'assieme, se ci son leoni altissimi e templi che resentano le stelle con un'ala o con una coda d'animale preistorico. Da *Cabiria* bisogna andare all'estero in virtù dei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* ad esempio, (tutta fantasia ancora tecnica) e de *La folla* e *Robin Hood* e *Metropolis* (ancora fantasia di locali e di forme di pareti e angoli biblici, quasi funebri perfino, ec-

cezion fatta di certa rettorica politica che cercava di dimostrare un Carlo Marx vecchio ormai sposato per caso ad una silfide malvagia di mitologica memoria) e bisogna arrivare a due film, tropicali, diciamo, quali sono *Ombre bianche* e *Tabù* per discernere qua e là, per motivi originali di ambiente e di edifizio forestale, per certe danze e notturne sarabande, per sottomare anfibio quasi, per certe dipartite astrali dalla terra ferma verso l'acqua contrariata e magica, la ragion d'essere di certa fantasia che, rimanendo fisica, appena appena toccata dall'anima, riesce a non esplodere ancora direttamente nella scoperta delle passioni o nel ritrovamento delle plaghe misteriose (le quali son molte anche quaggiù, per colui che sia provvisto di occhi speciali).

Si torna al *Dottor Calligaris* e al *Dottor Jekyll*, il primo per nebbia notturna soprannaturale, o fors'anche non di questo mondo apparente, notte quasi eterna e sibillina sempre e l'altro, toccando il principio della *fantasia morale*, riesce a far vedere, ad occhio nudo, attraverso la lente ciclopica magari di un telescopio, le due nature d'un uomo legato per una parte al cosidetto bene e l'altra al cosidetto male. Tanto credo di dire il vero che molti film naturali e scientifici, quali ad esempio la nascita dell'uovo, il fiorire d'un ramo, il perfezionamento d'un topo nel ventre materno, il terribile crescere senza diventar mai nulla dello sporozoo e ancora, la vita assurda e tremenda dei rettili, dei molluschi, e sopratutto degli esseri marini o terrestri ma parassiti, ricordano stranamente quel film per caratteri, per proporzioni di atmosfere, per mutamenti diabolici di sovrastrutture da togliere o da dirimere, sino al punto da far credere che tutto ciò che si vede sia falso o teatrale e che soltanto l'essenza stessa dell'uomo o della cosa sia la vera, reale, sincera e penosa nostra avventura, oltre lo stesso caos. Vedere in un'onesta trama la profondità stessa della nostra specie sarebbe un bel risultato, cui nessuno ha mai pensato. Succede ancora che un microscopio satanico e profondo, che dovrebbe essere l'obbiettivo della macchina da presa, non sia stato mai portato verso passioni, verso sentimenti o verso idee magari tali da sopraffare per sempre le consuetudini tradizionali e la bugia stessa della vista. Intanto altri film cercano di entrare nella fantasia a scopo educativo perfino; Charlot ad esempio o, meglio, Buster Keaton, (meglio, quest'ultimo, sempre nei riguardi della fantasia). Poi si ritorna ancora alla tecnica sonnambolica, al mestiere forse sognante, alla funzione delirante magari della macchina da presa, in un ambiente che sta fra il teatro ancora e il cinema propriamente detto; ad un film di Eddie Cantor, ad esempio, senza spirito affatto, ma tutta prestigiosa

è trionfale accademia, e ad un film di varietà, quale *Viva le donne*, allora che magia è soltanto il punto di vista o insomma il panorama celebre degli americani.

Poi v'è ancora un film detto documentario e che forse non lo è: *La corazzata Potemkine*, dove la fantasia enorme e originale tiene dietro alla propaganda politica e sovversiva, rassomigliando dunque, secondo me sempre, ad un meraviglioso cartello di propaganda di scarpe mortali, di cera per scarpe che faccia negro un uomo per sempre, di mobili ultimi, oltre i quali non vi ha che lo stecchino da buttar via, di paraventi verdi che celino ragazzi scarniti in posa di fame elettorale, dischi che recitino bestemmie e apparecchi radio falsi, che tramandino al popolo notizie fatte là per là o drammi veri che finiscano con l'uccisione vera dell'attore o dell'attrice.

Dove la fantasia viene adoperata per mimetismo carnale, per immagini graziose e vanesie, per vanto di gesti e di parole, per vezzi smagati e smorfie di sollazzo, ecco *Il Milione* di René Clair, sempre teatro all'infine sforzato, sboffato, sbuzzato quasi per intenderci, in modo tuttora visivo, olfattivo, sensitivo, nel programma estremo dei soli sensi: la Francia, ossia, tutta intera com'è.

Per finire si ritorna da noi, in Italia, ad opera di due registi, ma soltanto per cento metri, sempre meglio costruiti che non in *La carica dei 600* o in *San Francisco*. L'uno con *Sole*, e nel film, e dentro il programma pubblicitario (ciò che ho scritto dieci anni fa, lo ripeto eguale e fermo) cento metri davvero importanti, subito finiti allora che quel giovane regista si dette in pasto alle idee correnti e dunque si volse verso regole di già firmate; l'altro, Bragaglia Carlo, con *O la borsa o la vita* dove, muovendo dalla realtà e conquistando il sogno, per cento metri riesce a darci fisicamente il delirio, la passione, lo sfrenato desiderio per cipressi e per danze volutamente stereotipate, per campanili e per scalee lunghissime, reiterate sin quasi al cielo, per labirinti penosi e per cespugli recidivi in accalappiamenti e in risorse strane, per baratri improvvisi e per ascese sublimi.

E ci si ferma. Non si va più avanti; la fantasia tentata qua e là, provata in più modi, messa a carico perfino della macchina da presa, sforzata in più punti da coloro che non hanno il Mediterraneo per loro mare, naufraga ancora e sommerge tutti, dal primo all'ultimo. Perfino la trama importante, l'intreccio di rilievo, il dramma sopraelevato e lungimirante, quale s'è visto in due film: *La foresta pietrificata* e *È arrivata la felicità* (portava, quest'ultimo, a pretesti di vaneggiamenti) de-

cadono ancora del tutto, non soltanto in *Dottor Jekyll,* che è poco, ma a proposito di un film tutto fantastico, tutto irreale, tutto estro e talento, quale era *Orizzonte perduto* reso tutto banale, tutto stereotipato, tutto moda e riflesso, tutto, insomma, rettorica e accademia provinciali. Un problema di interesse unico, qual'è quello in fondo di quel film, portato agli eccessi che richiedeva, sarebbe stato il primo capolavoro della cinematografia internazionale, che non è stato, per i vezzi e i rimorsi e i timori del famosissimo cinema americano.

IV.

Fatta così sommariamente la storia di certa fantasia trovata nel corrente cinematografo, prima di recare ancora il nostro modesto contributo a ciò che si intende per fantasia cinematografica e i suoi motivi e i suoi soggetti, sarà importante dire che, invece di pensare a creare il vero film, gli americani si preoccuparono di perfezionare e sublimare la tecnica. Inventato, ad esempio, un quattrocentoventi, ecco si misero in opera a scoprire l'ottocentoquaranta: spararono due colpi forti, stentorei, magistrali, sì che tutti ebbero a domandarsi se si trattava dell'annuncio di un mezzogiorno o di due magari, ovvero, e meglio, delle ventiquattro ore di notte nel pieno sole. Ecco, fecero apparire quell'ottocentoquaranta sullo schermo che lo conteneva appena, forte e aitante, tutto d'acciaio, gli dettero lo sparo enorme e alla fine lo colorarono persino. Ma quell'ordigno non faceva che sparare per ischerzo, mai sul serio, mai contro qualcuno in un intento eccezionale: il sonoro insomma e il colore, la sonorità veristica e la colorazione furba e spietata. Si dice che, tra pochi istanti, avremo il rilievo persino, se intanto una volta all'anno, acquistati alla porta d'ingresso certi occhiali opachi e strani, una volta entrati e seduti, tutti apparendo miopi o presbiti magari, tutti vecchi insomma per età d'occhi e di sguardo, ecco che si è capaci di vedere una mano che vi tocca sulla spalla o un naso enorme imbarazzarvi il viso davvicino o la caduta osservare, con timore, d'uomo che vi cade addosso senza colpirvi mai; così tanto per gesto e per risultanza di movimenti impulsivi. E lo scherzo continua, scherzo tutto tecnico sempre e soltanto tecnico, mentre si tenta con ogni sforzo, con ogni violenza magari e, sopratutto, con ogni proposito di cassetta, di arrivare al punto frainteso di ricopiare il teatro perfettamente, in tutto e per tutto, abbondantemente impiastrato di colori per giunta, al fine forse di abolirlo una

volta per sempre. Il teatro, ecco il punto, passato completo al cinematografo cosidetto, promuove una tal quale bestialità inammissibile. Sarebbe lo stesso che abolire il cavallo, perchè s'è inventato una tremila cavalli motore. Come abolire il sole, perchè abbiamo la elettricità a portata di mano (esperimento cinematografico per eccellenza). Sospendere la parola, perchè si è provvisti di telefoni o di radio (e ciò sarebbe necessario, ma in sede dogmatica soltanto).

E non riescono a capire, questa sorta di provetti assoluti nell'incapacità cinematografica, che non aboliscono il teatro, ma lo imitano in malo modo, col pretesto d'una macchina da presa, completamente e direttamente, che imitarlo più di così non si potrebbe. Il teatro possiede sempre dalla sua il fatto di essere stato inventato prima assai che non il cinema: un certo effetto di priorità è suo indiscutibilmente. Intanto, per esempio, quella sorta di teatro visivo e ascoltativo è pitturato male assai (si dice a ragione della momentaneità dell'invenzione), dopo essere stato fotografato chissà perchè; i colori risultano disonesti, tronfi e sbellicati, gradassi e nefasti perfino, se le donne appaiono colorate sin sugli occhi e sulle orecchie e i mobili e gli oggetti e gli alberi e i laghi e gli orizzonti si mostrano quasi per un esercizio di pittura valso nelle scuole elementari del Regno Unito. Sembra che la pellicola, capitata nelle mani di monelli sbarazzini e feudali, sia stata tinta e ritinta, unta e sporcata e affatturata di liquori per gioco o magari per accecare gli occhi della gente. Ho visto alcuni tramonti che i veri, quelli capitati quaggiù da noi per caso ogni sera, avrebbero tutto il diritto di esiliarsi per sempre, scomparendo definitivamente. Ho visto, ad esempio, una scena, una scena sola, non precaria questa, dieci metri forse di pellicola, prima attrice Miriam Hopkins, che s'avvicinava alla più schietta fantasia: quattro mantelli rossi e un fanale rosso così violenti tutti, in quel buio paradossale, così estremi, così efferati — mi si passi l'aggettivo — che davan l'illusione di assistere ad un rito magico ridotto a pura natura colorata, in forma di dadaismo quasi tellurico: una natura materiale vivente, accennata ad inferno, quattro imbarazzi scarlatti che, eludendo la trama superficiale della pellicola, facevan per conto loro, per sempre, in esilio d'ogni prospettiva e d'ogni interesse effimeri e denarosi.

Ma il resto era pietoso: *cadendo nella cosidetta realtà in vizio di verisimiglianza,* si avvicendavano nasi verdi su bocche scarlatte, vestiti d'ogni colore su capelli guerniti di nastri viola cadaverico o bianco verginale o gesso spurio, dita con talco e scarpe con fibbie scapestrate di vernice, strade arabescate sotto cieli troppo baldanzosi da sembrar lavo-

rati da mano di imbianchini anche quelli; certe ville e viali e giardini angariati a tal punto da apparire quali cartoline illustrate per soldati e barbieri di rione; non ci mancava, sotto un sedile o su due palme avvinte, che *Amiamoci così sino alla morte* o anche *Un bacio vivo per il tuo compleanno campale.* Tal pellicola è priva, per ragioni di soggetto, di amorini imbellettati, le ali dorate, ma in vece loro ecco le fronde intrecciate e sbavate, ecco il cavallo perfino, che, rassomigliato per forza a Pegaso, si colora di ocra e onice stupefacenti e sudici.

V.

Tutto ciò non è film, — secondo me e voglio battere sino al punto di essere tacciato di pedanteria magari. — Invece di pensare a costruire finalmente un film con tutti i sentimenti, ecco quelli usano il colore e il sonoro per accademia, tutti e due ancora non necessari, ovvero non fatti assoluti e imprescindibili con il soggetto e con l'attore. Ed eccoli barcamenarsi a mettere in scena fotografica opere teatrali in musica e in prosa e specialmente danno il privilegio alle trame storiche, ai fattacci di cronaca remoti, ai racconti scolastici di testo, agli avvenimenti neri ma sacri, alle conversazioni tipo conferenza o articolo di terza pagina con dimostrazione fotografica. Vedere, ad esempio *Maria Stuarda, Rembrandt, Gli amori di Beethoven, Viva Villa* (il cui soggetto sembra attuale perfino), *Kermesse Eroïque, La vedova allegra, Resurrezione, La traviata* (con quella Garbo, attrice teatrale dell'ultimo ottocento romantico e esaurito); *Maria Walewska, Enrico IV, Pietro Micca, I Condottieri,* quasi che noi si abbia bisogno di trovare esempi, leggende, falsarighe, ove appoggiarsi e cercar ragione storica, quasi che noi, e specialmente noi, guarda un pò, avessimo bisogno di trovare aiuti morali dagli altri, da soli quasi non bastando, nella vena spuria di tradizioni esautorate e di abitudini sempre rinascenti. Treatraccio tipo *I due sergenti* o magari *Morte civile* preso fotograficamente con valori enormi di denaro bancario, per nemmeno ricordo di famiglia bastarda.

Con cachets soliti, con comparse esaurite, con caldarrostai vestiti di tutto punto, con ghigliottine e forche, con dame e dami sempre gli stessi, con travets spiritosi e invadenti, origlianti alle porte altrui, con balli fenomenali e reticenti (vedi *Wellington*), con diligenze imperniate e malaccorte, con birrocci costruiti per l'occasione, con trenini redarguiti di tutto punto e frenati spesso, con cavalcate prese sottopan-

cia, o sulle staffe con processi macabri e noiosi (vedi *Corsaro Nero*, vedi *L'avventuriero Adverse*), con scorribande ferme, con saccheggi permanenti e sedentari, con distruzioni per posa, per catastrofi immobili, per carneficine di poco sangue e acqua. Il teatro regna e il teatro soltanto; si vede il palcoscenico, s'avverte il macchinista, si ode il suggeritore, si osservano le quinte, si vede passare quasi il trovarobe, abbiamo dinanzi agli occhi, celato dietro lo schermo cosidetto, il direttore della compagnia teatrale pronta a far gruppo, i primi avanti, i secondi dietro, le comparse in fine di parete.

I veri rumori sonori sono, per colui che ha buoni orecchi sensibili, lo scricchiolìo del fondale o del mobile nuovo di zecca, la tarma nell'alcova appena sistemata, la mosca alla finestra sbagliata, lo stridio della serratura falsa, il cicaleccio del cuoio appena comprato, il tambureggiare del tuono con ruote giranti, il lampo per tremiti e brividi di luce elettrica, l'acqua del mare nella bagnarola, il rogo in teatro di posa, il giardino in magazzino, la steppa in rimessa, il gelo glaciale artico con bambagia e con cartaccia a pezzettini minuti. Ecco. Con questi termini sarebbe facile non credere nè ai documentari nè alle radio parlanti, tutti gli uomini veri sperperati a modo di attori. Ancora, per spiegarci esaurientemente una volta per sempre, per rabbia entrati nella sala di proiezione, non ce la sentiamo di guardare il traguardo della scena proiettata, ma piuttosto di figurarci il fazzoletto o la mantiglia dell'attrice, appena dati via alla domestica, la tavolozza del trucco dell'attore, le parti folli delle scene, gli sbaragli dei legni, i finestroni ombreggiati di tende in pieno mare, pavimenti di abete in montagna, pompe d'acqua per lago o per fiume o per inondazione; sentiamo i macchinisti soffiarsi il naso appena, il caratterista bere wisky o gin, il cane tenuto al guinzaglio sino al momento giusto, il regista avido di fumo, la manovella dell'operatore, il ciak della tavoletta di segnale, il numero della scena. Ecco. Tutto falso, più falso del teatro stesso, se è nascosto dietro lo schermo e turlupinato dall'ombra calorosa.

Per incominciare a girare un film autentico, ripeto, secondo me, e lo dico a ragion veduta, via gli attori, via le scene, via le solite luci, via i produttori, via i comuni facitori di trame, e tutto all'arte, tutto completo all'arte, dalla foglia alla macchina, dalla persona sconosciuta trovata fra la folla, senza trucco nè smanie letterarie, fino al mare vero, portato agli eccessi.

VI.

Ora siamo arrivati al punto cruciale: alla spiegazione cioè, ancora teorica purtroppo, della fantasia cinematografica e sono costretto a chiamare fantasia tutto ciò che ho detto in contrapposizione della bassa piatta comune fotografia cinematografica. Il cinema è un conto, il teatro un altro. Ho inteso scrivere tante cartelle per dimostrare che non fantasia sia, soltanto ad esempio, in una data pellicola, una casa che salti in aria e si ricomponga subitamente; due uomini che volino allacciati nell'aria, oltre i pali telegrafici; un tempio che cambi posizione e ambiente, un lume o un letto indecisi a mezz'aria, e nemmeno quei mobili enormi che ho visti in certo film, tanto grossi quanto l'uomo che li vedeva era ubbriaco o ubbriaco si sentiva, o magari un paradiso di negri alati, cosa vista anche questa in un altro film, con nebbie e nuvole prestigiose tanto da sembrar cose da museo o da circo massimo. No, no davvero. O, ancora, una nave che sorta dalle acque e si riposi sulla sabbia con scia o senza scia; un fiume diritto in piedi; microbi che appaiano in una minestra infame mangiata da naviganti su un bragozzo malfamato; nè, ancora, ad esempio, due soli e due lune; la balena sul cipresso o il leone nel fondo del mare, di biblica memoria; il capogiro d'una città improvvisa che fa fagotto, per cambiar luogo con ogni cosa, con obelischi e chiese, con case e fanali, con carrozze e bar, con tetti e fontane, sì che sia possibile vedere l'area solitaria e terribile della città portata via (ricordare il film di Renè Clair intrapreso e poi tralasciato per paura o in vizio di cassetta: *Il fantasma galante*, oppure quello di Charlot nell'ultimo tentativo di cammino sopra una landa desolata ma americana); un treno che raggiunga visibilmente le stelle (vedere ad esempio *Liliom* di Molnar, bellissimo pezzo come invenzione, ma falso e perfino odoroso di puzzo di colla e di fumo e sopratutto nauseante per sogno borghese di pura marca); un mar Rosso che s'apra in due; un miraggio desertico dentro una stanza chiusa; un gigante contro i mulini a vento piccoli come canili. E altre cose ancora che non sarebbero esaurite nemmeno attraverso cento volumi scritti a macchina.

Tutto ciò è tecnica importante, di già messa in opera qua e là, magistrale funzione pratica di manovella e di trucchi, ma tecnica sempre e soltanto. Nè pretendo che si esca del tutto dal nostro mondo; no, chè anzi faccia a terra, su questo pianeta nostro vecchio e usato, ancora da scoprire per quel che vale. Scrivo di altre cose e ben più importanti di

quelle tecniche soltanto, di quelle di fatica muscolare ossia e manuale, di preparati e di fatture di scenari, del macchinario spettacolare insomma, chiamato dei paratori della festa scenica (insegni il Seicento teatrale Italiano: tutto da imparare). I cosidetti trucchi non mi commuovono; le botole, i legacci, i saliscendi, i cavalletti, le aperture, i labirinti in quattro metri di spazio, le trappole e i giochi degli specchi sono materie da usare allora che su ogni cosa si riveli l'afflato lirico. C'è un mistero morale che mi interessa e che dovrebbe interessare tutti; c'è una storia spirituale che mi solleva; c'è insomma una fantasia reale e umana che illuminerebbe coloro che a lei dedicassero il loro tempo.

C'è sopratutto da svolgere ancora, nell'anno XVI intendo e non sarà troppo tardi, una leggenda rivoluzionaria, che ha sede un palmo da terra, che prende i cieli e le terre, che raduna i vulcani e i sotterranei, che raccoglie le inondazioni e i diluvi; che, scoperto un dolore, lo esteriorizza per quel che dovrebbe essere tutto completo e definitivo; che inventa un colpo di follia e lo seziona e lo racconta con tutti gli squilibri e le macerazioni e i vanti che comporta; che non dimentica nel ferro delle serrature la miniera, nella lana l'animale, nel fuoco del cerino il vulcano, nell'acqua del rubinetto il mare, nel legno d'una seggiola la foresta non più vergine, nel fulmine il cannone, nella bestia l'uomo mancato, e nell'uomo colui che deve rendere conto a nessuno o a troppi di questa sua abitazione sfregiata e compromessa; che prende di petto la mano del ladro o del furfante capace di rubare cose insolite e tremende; e finito il denaro, che cosa farebbe il mondo? Come agisce una famiglia per carpire la vita vera, non la vita falsa; la storia degli oggetti, delle robe, dei mobili, degli utensili, che rendono portatori o mostre o vetrine gli uomini e perchè; la risultanza fantastica del cosidetto amore terreno d'una donna, che appartiene ad una razza diversa da quella dell'uomo, razza terrena e come vede il mondo in quella sua perdizione. Ecco intanto che cosa pretendo, non soltanto per tecnica, dal nuovo cinema e sopratutto dal nuovo cinema italiano. La vita è presa tutta da cose insensibili e vaghe, ed uno che soffre ride e chi ha provato un piacere piange; ed ecco il cinema dimostrare, avvalorare, mostrare, buttar sotto gli occhi quei trapassi, quelle atmosfere, quei raggiri, quei mutamenti di fisonomie e cognizioni, sì che un letto può sembrare un cavalletto di tortura e un giardino un complotto visivo e necessario di erbe e piante. Ed ho messo poco. Ma non importa.

Debbo esigere, insomma, che il cinema, dimenticato il teatro tutto intero, sia almeno *la risultanza fantastica e impossibile perfino d'uno*

stato d'animo avventuroso, d'una moralità leggendaria, d'un epopea realizzata per ogni dove, con sommovimenti e con capovolgimenti; un cinema, ecco, che prenda le menti e faccia pensare; anche il cinema è un lavoro e un lavoro eccezionale. Dare la sensazione visiva, con occhio tremendo, che *l'uomo può tutto* e ciò che dice impossibile, si riconnette all'essenza stessa del mondo ed è un paragone, un paragone soltanto con tutto ciò che si può fare da gente comune e solita: *il miracolo dinanzi a lui è ancora poco.* Farci vivere cinematograficamente, e visti da posteri che abbian deciso di venirci a trovare o da abitanti di altri astri. Motivi, motivi grossi soltanto, questi, ma che non sono quelli d'un omino che sposa ancora una milionaria travestita, o le fatture scempie e stupide d'una segretaria privata o la trovata d'un bambino scalzo che, improvvisamente arricchito, fa l'elemosina ad una vecchiuzza incontrata per la via misera; non insomma il cinema di De Amicis (il tamburino sardo o la palata di neve, stiamo a questo), ma *il cinema d'una nazione nuova, originale e rivoluzionaria.*

Improvvisamente immaginare che il teatro sia finito, gli attori impossibili, e che cosa accada sul pianeta: ecco.

Basta con la Kodak da salone ripieno di gente sfaccendata, che ride per forza o piange per abitudine.

MARCELLO GALLIAN

Idea d'un film

Il soffietto editoriale che accompagna *Spanish Circus* di Martin Armstrong (pubblicato alla fine di settembre dal « Collins » di Londra) avverte che nel narrare la storia del drammatico regno di Carlo IV di Spagna, che forma l'argomento del volume, l'Armstrong s'è ispirato ai ritratti di Goya dei quattro principali personaggi, che l'avrebbero affascinato. Il volume, sempre secondo quel soffietto, sarebbe d'una lettura « tremendamente eccitante » (*the whole book makes tremendously exciting reading*).

L'Armstrong è un distinto romanziere inglese, ed è anche poeta; ma se tutti gl'Inglesi, poeti e non poeti, erano in fama di pazzi presso i nostri nonni, bisogna pur convenire che nessuna creatura è più positiva, ragionevole, temperata, dell'ordinario scrittore inglese. Non dà mai in disgustosi eccessi, ma smussa, annacqua, sterilizza. L'Armstrong che prende Goya per guida mi fa pensare a quel suo compatriota del Seicento, Thomas Coryat, che nel dare relazione delle cortigiane di Venezia nelle sue *Crudities*, s'affrettava ad aggiungere d'averne accostata una per vedere il modo della sua vita, e osservare la sua condotta, ma senza lascivo intento alcuno, anzi procurando di convertirla. I ritratti di Goya parlano abbastanza chiaro, e per Maria Luisa abbiam pure le parole di Napoleone: « La regina porta sul volto il suo cuore e la sua storia... ciò sorpassa qualunque cosa uno stimerebbe lecito immaginarsi ». Eppure l'Armstrong nutre dubbi sulla dissolutezza della vita privata di Maria Luisa, perchè nelle fonti storiche non trova nessuna prova sicura.

San Tommaso sarà santo protettore degli storici, ma certo non dovette contare Goya e Napoleone tra i suoi devoti. Questi si fidavano della loro intuizione; l'Armstrong, con tutto che poeta e romanziere, non se ne fida. E forse ha ragione, chè quella facoltà ha in lui una voce flebile e timida. Ha abbastanza buon gusto negativo da non sciupare una storia

che, dopo tutto, si racconta eloquentemente da sè, ma non ha il buon gusto positivo da far della storia un'opera d'arte. Non cade nei difetti più smaccati della biografia romanzata, ma non scrive neanche una storia degna di chiamarsi tale. Vien perfino il dubbio se del Goya egli abbia visto altro al di là dei pochi ritratti riprodotti nel libro; chè il suo capitolo finale, *Dos de Mayo*, non s'accompagna colle terribili visioni del Goya di quella sommossa, mentre figurano tra le illustrazioni due vedute insignificanti dei palazzi dell'Escuriale e di Aranjuez.

No, l'Armstrong, per quanto guidato dal Goya, non ha *veduto;* ma per quel suo buon gusto negativo di rispettare la linea della sua storia, il suo volume potrebbe servire di canovaccio per chi sapesse vedere con occhi realmente affascinati dal Goya. L'epoca di Carlo IV non vuole un romanziere per rivivere nella sua tragica e grottesca enormità, ma un regista. Un regista che sappia impregnarsi gli occhi di Goya, come quello di *Kermesse eroica* se li era impregnati di pittura olandese. A codesto auspicabile regista vorrei qui indicare alcuni partiti che possono trarsi dal soggetto.

Il ritmo della storia è in due tempi. Non fosse stato per la Francia e per Napoleone, i personaggi spagnoli di questo dramma avrebbero condotto banale esistenza tra vane feste di Corte e meschini intrighi, non meno espressivi dell'essenziale monotonia della Spagna di quel che siano le estasi dei mistici, i roghi dell'Inquisizione, e il macello della *corrida*. Chè monotono è il genio della Spagna; è « un'aura senza tempo tinta » quella che si respira sulla ignuda terra quasi desertica, stesa come un arido cuoio sulle costole salienti delle lunghe cordigliere; terra che appare fissa in un'estaticità lunare, finchè il soffio ardente del simùn non la sconvolga in turbini di polvere. Lunga notte oscura dell'anima, momento d'estasi struggente nel mistico; secoli di marasma, subitanea febbre e delirio nella storia nazionale; lento ruminare nei pascoli, lento accumularsi di bestiale energia nel toro, pel breve dramma di gloria e di morte sull'arena. All'unisono col carattere « senza tempo » del paese, la vita alla Corte spagnola si moveva in un angusto circolo tra le varie residenze, la Granja, l'Escuriale, Madrid, Aranjuez: quando arrivava la data immutabile, la complessa macchina della Corte era per così dire smontata, come un circo ambulante (di qui il titolo del libro dell'Armstrong), e trasportata pezzo per pezzo in un'enorme carovana di carrozze, carri, cavalli e muli, alla prefissa destinazione, dov'era di nuovo ricomposta per riprendere il suo monotono corso. I sovrani spagnoli sarebbero stati per sempre contenti della loro secentesca etichetta

e delle secentesche feste e luminarie per futili occasioni, lusingati dalla vista di sgargianti emblemi ed imprese e dal suono di pomposi titoli; essi vedevano il Tempo come una successione di Borboni che si sposavano con Borboni e producevano altri Borboni; il loro manuale di scienza politica poteva essere ancora il *Príncipe perfecto y ministros ajustados* del gesuita secentesco Andrea Mendo (1); e codesto « perfetto » principe era adesso il bonario, inesperto Carlo IV, menato pel borbonico naso dalla moglie, e l'« adattato » ministro era il bovino, tronfio, corrotto Manuel Godoy, Principe della Pace. Il trio formato da quel dabben uomo del re, da quella spepera della regina, e da quel pallon gonfiato dell'avventuriero, avrebbe potuto durare indefinitamente nell'aura senza tempo tinta della Spagna. A un tratto, appare sulla immota scena Napoleone; un duro tempista impone la sua legge ai senza tempo; un vento di bufera soffia sulla pesante carovana del circo spagnolo, e sovrani e ministri svolazzano sospesi a mezz'aria, da quei vuoti fantocci che sono. Tali li circonfonde d'immortalità, manichini di stoppa coperti di fiammanti uniformi, paurosi e grotteschi come fantasmi del Sabba, il Goya. Dal lento inizio alla Corte di Spagna tra annoso cerimoniale, bassi intrighi, e noia infinita, al precipitoso schianto della fine, i sanguinosi giorni del maggio 1808 col loro goyesco orrore (quasi prefigurazione d'un più vasto orrore, ai nostri giorni): ecco un ritmo che il cinema può rendere meglio d'ogni altra arte.

Contro lo sfondo della ignuda terra quasi desertica, stesa come un arido cuoio sulle costole salienti delle lunghe cordigliere, passano mandrie di tori spinte dai butteri (Goya, catalogo del Mayer n. 654) (2); sulla torma bestiale confusa nel polverone si leva una immagine di donna ammantata di nero e trafitta il seno da pugnali: Nuestra Señora de los Dolores; ed ecco, non son più branchi di tori che passano, ma branchi d'incappucciati dal torso nudo che trottano a capo chino flagellandosi: la mandria irta di corna ha fatto luogo alla processione irta di copricapi conici, il muggito si muta in mugolio di preci e in lunghe nenie nasali di *saetas*, finchè tra il cupo vocio s'accennano e spiccano le note

(1) Uno dei Borboni di Parma, Carlo Luigi, diede nel 1816 una traduzione italiana di questo libro, che egli giudicava il migliore di quanti fossero serviti alla sua educazione.

(2) Rimando il lettore al volume di A. L. Mayer sul *Goya*, Monaco 1923, e alla numerazione delle opere ivi contenuta. Solo pei quadri più noti, al Prado e altrove, non do numerazione, ritenendo che il lettore possa subito richiamarli alla mente. Dicendo « al Prado e altrove » mi riferisco, s'intende, alle gallerie spagnole di prima della guerra civile. Che dove siano ora quei quadri, è tutt'altro che certo.

del *Dies irae*. Il *Dies irae* formerà il motivo dominante del film, accennato in sordina, sottolineato di variazioni grottesche, come nel Sabba di Berlioz, negli episodi ricchi di note comiche, per poi dichiararsi spiegatamente e spietatamente nel finale, il Dos de Mayo.

Dietro la confusa processione bianca e nera coi suoi stendardi e i suoi *pasos*, si profilano sagome geometriche che s'accentuano tra lo svanire delle turbe: ed è l'Escuriale che ci sta dinanzi coi suoi innumeri quadrati di finestre, moltiplicati immobilmente dallo stagno quadrangolato del giardino, immagine perfetta della monotonia. Così s'apre il dramma.

È una delle infante di Velasquez dalla crinolina sfoggiata, che con l'occhio percorre la lunga sequela di finestre quasi le contasse, e infine, spazientita, batte il piede nel grande silenzio? La crinolina è ancor quella dell'epoca di Filippo IV, ma più d'un secolo è passato, ed è Maria Luisa, la nuova principessa delle Asturie, che ci sta dinanzi come nel ritratto del Goya al Museo de Arte Moderno: sotto l'enorme cuffione piumato, il volto che ora si volge verso di noi non ha nulla della solenne tristezza dell'ambiente e della rigidità del vestito di cerimonia: un volto di giovane megera, vivacissimo, occhi come grani di pepe, bocca larga, pendulo naso. La principessa, abituata alla gaia vita di Parma, non ne può più dalla noia alla Corte spagnola. I vestiti e le mode le servon di distrazione; ma una fonte più sicura di passatempo l'offrono gli ufficiali della Guardia Reale. A questo punto occorre che il regista sia ben guardingo; chè sarebbe facile, accettando integralmente tutto quel che si è detto sulla dissolutezza di Maria Luisa, presentare una serie di episodi galanti di carattere plateale, che romperebbero il ritmo del film facendolo degenerare nelle solite amenità hollywoodiane. La Corte spagnola era un ambiente d'intrigo, di sotterfugio, di scandali soffocati, e ciò che bisogna soprattutto presentare è questa lenta tortuosità, fuggenti apparenze che dicono e non dicono, misteriose presenze, porte dietro cui si spia, complotti di ministri, calunnie. Unica figura simpatica, il vecchio re Carlo III, in rustico abito di cacciatore, nelle cui tasche teneva superstiziosamente, insieme con un libretto di preghiere datogli da un pio romito, alcuni giocattoli conservati dai giorni della sua infanzia; uomo di puntualissime abitudini, fino a quella, osservata ogni sera a cena, d'infilare nel guscio capovolto dell'immancabile uovo bollito, il manico del cucchiaino.

Maria Luisa aveva oltrepassato la trentina, quando i suoi occhi caddero su una delle guardie reali più giovane di lei di quindici anni,

Manuel Godoy. Alto, biondo, roseo e pienotto, occhi oblunghi e fronte bassa, questo era l'Antinoo che si meritava la Corte spagnola. Un Antinoo assai poco raffinato, simile a un garzon di salumaio — i nemici dovevan chiamarlo El Choricero, il salsicciaio, essendo l'Estremadura, sua patria, gran produttrice di salsiccie — un torello biondo dall'aria mite e femminina, come il gentil bovino che rapì Europa. Oltre a questo suo fascino ambiguo e provincialotto, questo torello manso possedeva una certa abilità d'eloquio e una certa prontezza nel sapersi dare un'infarinatura di sapere. E qui si scongiura di nuovo l'eventuale regista a non indulgere al gusto del grosso pubblico per l'idillio, e, in ogni caso, a presentare la relazione tra Maria Luisa e Godoy senza romantici lenocini. Ricordi anzitutto che l'amore tra un uomo e una donna non ha che una parte minore nella complessa simbiosi che venne a crearsi con l'entusiastico intervento di quella che normalmente sarebbe stata la parte lesa, il marito. Questo terzo elemento conferì alla lega la sua sorprendente durevolezza, come nel caso simile — sebbene su un più alto livello umano — del trio lord e lady Blessington e conte D'Orsay. Forse l'origine della misteriosa coesione è da ricercarsi nella natura ambivalente dell'amante, chè tanto D'Orsay che Godoy possedevano, in vario grado, caratteristiche femminili. Col che non si vuol presentare quel dabben uomo di Carlo IV come un novello Adriano! Conquiso dal fascino di Godoy, il re concepì per l'avventuriero un affetto più che per un figlio o un fratello. E nei primi anni del regno di Carlo IV e di Maria Luisa, Godoy ricevette un diluvio d'onori e di cariche: aiutante generale, brigadiere, maggior generale delle Guardie, gentiluomo di camera, consigliere di Stato, sopraintendente generale delle poste, commendatore dell'ordine di Santiago, cavaliere della Gran Croce di Carlo III, e infine duca di Alcudia, Grande di Spagna, e Primo Ministro. Una tal vertiginosa carriera, ben più che l'idillio con la regina, dovrebbe rendersi in modo grottesco sullo schermo. Godoy, fantoccio carico di decorazioni, non è destinato a umanizzarsi che alla fine del film, allorchè lo ritroveremo esule ottuagenario a Parigi.

L'irrealtà fondamentale di Godoy impedisce di farne la figura centrale del film, d'un film, s'intende, che non voglia essere interamente buffo. E non può essere buffo un film che racconti quella che, prima di tutto, è la tragedia d'un popolo, lo spagnolo; avrà lati grotteschi, ma sarà essenzialmente tragico: il regista, lo ripeto, deve saper vedere con gli occhi di Goya. La regina che, infatuata di Godoy, vede in lui un genio politico e lo esalta a una posizione troppo al di sopra delle sue

capacità, è Titania innamorata di Bottom, ma che Titania! Vivace, arrogante, faccendiera, e soprattutto cervel balzano, Maria Luisa, nelle mani d'una grande attrice, potrebbe diventare il personaggio principale del film: Flora Robson, forse, saprebbe crearla. Ma quale sapiente truccatura potrà giunger vicino a quel volto arzillo, furbesco e dissoluto di anziana baccante ritratta dal Goya? (Monaco, Alte Pinakothek). Più che i singoli, è la triade che s'impone come personaggio, quasi tricipite mostro di quelli che i manieristi fiorentini del Cinquecento effigiavano nelle pitture allegoriche a rappresentare la Stoltezza e il Male. E questo mostro è, anzitutto, un fantasma, un'irreale figura emersa da un cupo cielo di Sabba dipinto dal Goya. Fosse rimasto chiuso nell'Escuriale, fosse rimasto chiuso dal resto del mondo nella pentagonale sagoma della Spagna, domestica Arpia, avrebbe potuto conservare un'apparenza di saldezza e di realtà. Ma nè le mura dell'Escuriale nè i macigni dei Pirenei potevano far schermo al vento che soffiava di Francia.

Una prima scossa, un primo brivido nell'aura senza tempo tinta della Spagna: la prigionia, poi l'esecuzione di Luigi XVI. Il *Dies irae* echeggia lontano. Non che salvare il Borbone, come avrebbe voluto, il governo spagnolo non riesce neppure a tener lontano il furore gallico dalle proprie frontiere. All'invasione, non sa opporre che un esercito di ufficiali dai titoli risonanti (tanto generosa soleva essere la distribuzione di promozioni a ogni lieto evento della famiglia reale) e una truppa malissimo equipaggiata, chè il denaro per pagare gli alti gradi lo si trovava facendo economie all'osso sugli armamenti. Godoy, da grande statista, suggerisce di sbarcare 36.000 uomini in Normandia e di marciare su Parigi... Invece, sono i Francesi a entrare in Spagna e Godoy cerca a tutt'uomo di far la pace. L'ottiene cedendo San Domingo, e — tant'era l'amore di vuoti titoli in quella Spagna ancor secentesca, polverosa mummia in procinto di disfarsi all'aria viva del nuovo secolo — vien creato Principe della Pace. A questo punto il film dovrebbe assumere un colorito spiccatamente umoresco. Il Principe della Pace satrapeggia; ricchissimo grazie agli emolumenti delle multiformi cariche e alle somme ottenute in cambio di favori, riceve una folla reclutata da tutte le classi nei suoi saloni decorati con sfoggio da *parvenu*; e tutti gli si umiliano, per dirne male dietro la schiena. Chè l'odio popolare cresce col crescere dei successi del favorito. Scena culminante: Godoy seduto a un banchetto tra la propria ganza — forse sposata in segreto — Pepita Tudó, e la nuova consorte di sangue reale, Maria Teresa, cugina del re. Da rendersi soprattutto l'ambiente di scandalo, di chiacchiericci,

calunnie, infingimenti: occhi che spiano dietro gelosie e porte, donne che guardano dai balconi, sussurrandosi pettegolezzi dietro il ventaglio (Mayer, cat., n. 626). È il Goya più chiaro e settecentescamente festivo, il Goya delle pitture per arazzi (Prado) che dovrebbe ispirare queste scene: domini, quasi simbolo, l'immagine delle quattro ragazze che fan ballare il fantoccio sul lenzuolo (Prado). L'allegria si fa stridula e sinistra, come nel carnevale del Goya all'Academia de San Fernando (Entierro de la Sardina), nelle scene in cui si rappresentano i trionfi militari del generalissimo Godoy: la grottesca Guerra delle Arance.

Col fatale trattato di San Ildefonso la Spagna era divenuta alleata della Francia contro l'Inghilterra, e non solo dovette misurarsi in mare cogl'Inglesi (sconfitta del Capo San Vincenzo), ma venne obbligata da Bonaparte Primo Console a muover guerra al Portogallo alleato degl'Inglesi. Napoleone nominò il fratello Luciano ambasciatore a Madrid; ma Luciano, anzichè seguire le istruzioni ricevute, non vide nella circostanza che un mezzo per far quattrini. E a Godoy premeva solo ottenere un successo spettacoloso come generalissimo della spedizione. Ai due non riuscì difficile accordarsi per tosare la pecora portoghese nel loro esclusivo interesse; una scena fra Luciano, maschera napoleonica senza genio, e Godoy, codardo improvvisatosi emulo del vincitore d'Arcole, dovrebbe avere un forte sapore eroicomico. Godoy *miles gloriosus* ingigantisce i rischi dell'impresa, riceve dalla regina raccomandazioni di non accaldarsi, di non cavalcare certo cavallo ombroso, si sente idoleggiato come Alessandro: « Ah, Manuel, che lotte la mia fantasia mi presenta! Io vi veggo alla testa delle nostre truppe, e già mi sembra che il leone sia ai vostri piedi, remissivo a ogni condizione che vi piaccia d'imporre ». E Manuel, di rimando: « Il mio viaggio, Signora, è stato verso la gloria, ed io non posso descrivere alla Maestà Vostra la gioia che m'inonda il cuore; io dico a me stesso soltanto: "Oh, come avventurato saresti se tu avessi qui i tuoi sovrani!". Tutto è frastuono, clamor d'esercito, tamburi, guerreschi strumenti, e tutto, Signora, mi inebria la mente. Non parlatemi del basso gioco della politica, no, Signora, per amor di Dio, ma mandatemi in capo al mondo colle mie truppe. Non più vorrò staccarmi dalle bandiere; nessuna ricompensa eguaglia quella che la Maestà Vostra può darmi in ciò: permettetemi dunque di servirvi con la spada per un periodo eguale a quello in cui ho avuto l'onore di servirvi con la penna ». Ma intanto le molte truppe non sembravano abbastanza a Godoy per marciare contro il formidabile nemico, e a Badajoz indugiava tra feste, serenate, scampanio, e

manifestazioni di marziale entusiasmo. Finalmente va incontro al leone portoghese; ed ecco il leone cede, anzi, non compare neanche, e le città cadon quasi senza colpo ferire, le vittorie si susseguono, incontaminate da sangue effuso. Invece di nemici, i soldati catturano arance, e Godoy le manda in dono alla regina che ringrazia: « Le arance catturate sotto i vostri occhi rimarranno sempre per me i primi trofei che voi abbiate tolto al nemico... ». E conclude: « Com'erano buone! ». Poi le lettere di Godoy, pur seguitando a riferir trionfi, insinuano considerazioni di opportunità: la guerra costa cara, le risorse del nemico sono immense, si teme addirittura un'invasione portoghese, sarebbe bene far presto la pace. La collusione con Luciano Bonaparte e l'oro portoghese davano i loro effetti. E la pace fu conclusa, arrecante alla Spagna, invece di Minorca e di Trinidad restituite, e tre province portoghesi aggiunte, com'era d'intesa, la piccola città d'Olivenza per tutta preda. Ma codesta scellerata pace di Badajoz fornì ai sovrani pretesto per uno spettacoloso trionfo barocco, e la visita di Carlo e Maria Luisa a Badajoz, la mal riuscita parata notturna, il viaggio di ritorno del re, tormentato dagl'insetti nel traballante cocchio, e soprattutto la situazione dei Ministri, tutti in alta uniforme stipati in un'incomoda carrozza, son temi da commedia che potrebbero magistralmente rendersi sullo schermo. Ma sapor di tragica ironia ha la sconfitta navale che intanto gl'Inglesi infliggevano agli Spagnoli. Chè un vascello inglese, insinuandosi di nottetempo tra due navi spagnole, il Real Carlos e lo Hermenegildo, sparò una bordata per parte e fuggì: le due navi aprirono un fuoco micidiale l'una contro l'altra, finchè il Real Carlos divampò di fiamme alla luce delle quali gli Spagnoli s'accorsero del fatale errore. Ma la scoperta non fece che aumentare il disastro, chè tentando di venire in soccorso del Real Carlos anche lo Hermenegildo s'incendiò, e le due navi e duemila uomini d'equipaggio perirono. Una battaglia navale goyesca che andrebbe resa con la crudele evidenza degli scontri navali in *Captain Blood*, e non col solito espediente delle navi in miniatura accese con un fiammifero su una catinella d'acqua.

Mentre il popolo spagnolo fornisce così il coro tragico del dramma, i sovrani continuano a soddisfarsi delle loro pompe secentesche. I matrimoni del principe ereditario di Spagna, Fernando, e di sua sorella coi figli del Borbone di Napoli offrono occasione a inaudite pompe a Barcellona, e al consueto diluvio di onorificenze. I cordoni di San Gennaro diventaron così comuni che il loro valore — fu detto — era minore di quel d'un uovo a Madrid. Ai Borboni di Francia, esuli a Bar-

cellona, non fu consentito d'apparire alle nozze, per non insinuarvi melanconici pensieri. Ma la figura di Fernando era tutt'altro che quella d'un principe felice. L'Armstrong ce lo rappresenta quasi come un Amleto, forzato dai genitori a mostrare affetto verso il Principe della Pace, turbato nell'animo dalla relazione della madre con l'avventuriero, complottante in segreto col canonico Escoiquiz suo precettore, un protetto di Godoy che si volse contro il proprio benefattore. Fernando, in *Spanish Circus*, appare una figura patetica e simpatica, odiatore di Godoy insieme con la giovane moglie che la consunzione doveva presto spegnere. E forse, per contrasto, gioverà al regista del nostro film seguire l'Armstrong in questo profilo di Fernando; ma l'impressione di Napoleone, a cui Fernando parve stupido e abbietto, e i ritratti del Goya, che ci mostrano un tipo goffo e polpacciuto, con la testa materna resa fosca dalla capelliera nera e dai folti sopraccigli come quella d'un brigante da operetta, ovvero caracollante, tozzo cavaliere, su un tozzo cavallo, caricatura dei cavalieri di Velasquez (Academia de San Fernando), codesti ritratti non c'invogliano a guardar con occhio benigno almeno questo tra i membri di quella grottesca famiglia reale.

Sempre più si stringe il cerchio di ferro intorno a quel curioso frammento dell'età barocca che era il gruppo dei sovrani spagnoli e del loro ministro. Napoleone e Nelson reggono oramai i fili delle marionette. Ed ecco Trafalgar. Di questa battaglia navale esiste una narrazione — quella del Galiano — che par fatta apposta per esser tradotta punto per punto in un film. La riporto in succinto dall'Armstrong:

« Alcalà Galiano, uno dei più distinti ufficiali del Gravina, aveva la sua casa a Cadice e poteva agevolmente recarsi a visitarla dal suo vascello. Sua moglie era stata seriamente ammalata, ed essendo ora convalescente, fu dai medici consigliata di trasferirsi a Chiclana, una campagna sulla terraferma, alcune miglia più a sud. Sicchè il 18 ottobre Galiano trasportò la moglie e la famiglia a Chiclana per mare sulla sua scialuppa e, salutandoli, promise di tornare dopo tre o quattro giorni.

Due giorni dopo, il 20 ottobre, il figlio di quest'ufficiale, stava passeggiando pei campi intorno a Chiclana, quando fu avvicinato da un contadino che gli domandò se non sarebbe andato in cima a una collinetta lì presso, a veder uscire la flotta. Sorpreso e incredulo dapprima, il giovane si lasciò convincere. Così dall'alto potè vedere il mare pieno di navi veleggianti a bandiere spiegate: la flotta franco-spagnola che usciva in ordine di combattimento. Fu deciso che il giovine tornasse a Cadice a sorvegliar la casa, lasciata incustodita dalla partenza del padre. Così

il giorno dopo egli si recò in carrozza in città, e siccome era costume delle carrozze abbandonar la strada maestra per percorrere la men dura pista lungo il litorale, egli vide, sotto il cielo velato del pomeriggio, lontano nel mare, le navi della flotta come cinte di fumo o di nebbia.

A sera giunse in città e si fermò presso un amico; si sparse nuova d'una battaglia navale in vista, e i giovani salirono sulla torre della casa, una di quelle bianche torri caratteristiche di tante case di Cadice: e tutte le torri di Cadice, quella sera, eran gremite di gente, e tutti i terrazzi. Sereni erano cielo e mare, sebbene vi fossero segni d'una tempesta che s'avvicinava. Della flotta poteron vedere ben poco, sì densa era la nube di fumo che l'avvolgeva; ma qua e là ove il fumo era più rado scorgevasi un pontone senz'alberi e senza vele. A un tratto, presso l'orlo dell'orizzonte, un vivo e spaventoso baleno illuminò il mare, e per un attimo accecante vi apparve dentro la sagoma d'una nave. Svanita la visione, giunse il sordo rombo dello scoppio. Poco dopo cadde la notte, e i riguardanti discesero dalla torre, oppressi da un orrendo presentimento.

Il mattino dopo la tempesta era scoppiata; il cielo fitto di nubi rovesciava torrenti di pioggia, e il sibilante libeccio scagliava cavalloni contro i parapetti della città insulare. E si videro cinque navi di linea spagnole smantellate, pericolosamente ancorate fuori del porto in cui non erano potute entrare per la violenza dell'uragano; non lontana, una nave francese versava in simili condizioni. E come s'aprivano i brandelli delle fuggenti nubi, apparivano più oltre nel mare altre navi, alcune senz'alberi, in disperata lotta con le onde... E quando il giovane Galiano ripassò lungo il litorale tra Cadice e Chiclana, lo vide cosparso d'alberi spezzati, di rottami di scialuppe e di navi, di cadaveri mutilati e gonfi... ».

Un regista ordinario, ci scommetterei, si sentirebbe tentato di prender lo spunto da questa narrazione per introdurre un idillio: la signora Galiano convalescente, piuttosto anzianotta, si potrebbe convenientemente mutare in una giovane, nella fidanzata o nella sposa del figlio, non è vero? Anzi, addirittura il giovane narratore potrebbe divenire personaggio importante del film, intromettendosi tra le scene storiche con le sue avventure immaginarie, e con una sua insipida storia d'amore... Piacerà al pubblico, no? Ma il nostro regista, confido, varrà un po' di più di quello di *Fire over England*, che ha seminato di luoghi comuni la storia della disastrosa spedizione dell'Armada contro l'Inghilterra (a proposito, raccomando di tener presente il modo in cui è resa

in questo film la guerra navale, per evitar di cadere nelle medesime puerilità).

Se non d'amori, di nozze e di proposte di matrimonio ce n'è a iosa nel nostro soggetto. Ma quanto a quadri d'armonia domestica, ecco quel che la famiglia reale spagnola presentava. Il partito di Fernando accusava Godoy e la regina delle più mostruose immoralità; si buccinavano fosche storie d'adulterio, bigamia, incesto, avvelenamenti, complotti per assassinare il re, disegni per impedire la successione di Fernando e per mettere Godoy sul trono. Godoy, alla sua volta, denunziava la principessa delle Asturie a Napoleone come colei che tradiva segreti di Stato alla regina di Napoli sua madre (i Borboni di Napoli erano legati agli Inglesi), ed asseriva che le due donne avevan complottato di toglier di mezzo il re e la regina di Spagna, e lui stesso. Quando nel maggio 1806 la principessa delle Asturie morì di consunzione, si ritenne opportuno pubblicare i macabri particolari della necroscopia per calmare il sospetto corrente che Godoy e la regina l'avessero avvelenata. Tutto ciò ha sapore goyesco (*Caprichos*). E sapore goyesco ha anche il corteggiamento di Godoy a Napoleone, perchè gli affidasse la reggenza del Portogallo, con le annesse proposte di dividere quel paese in due, oppure in quattro; e quando Napoleone propose di darne metà a Godoy e metà al re d'Etruria (un fanciullo), Godoy ebbe l'idea geniale di un matrimonio di codesto reuccio con la propria figlioletta: con questa, che egli chiamava « onorevole » sistemazione, Godoy sarebbe stato re e padre d'una regina, capo d'una nuova dinastia, insomma. Quando poi, nel 1806, Godoy credette abile mossa politica unirsi alla coalizione contro Napoleone, e lanciò un proclama di mobilitazione al paese, il partito fernandino cambiò bandiera di punto in bianco e diventò francofilo, e Fernando chiese a Napoleone protezione e l'onore d'avere in sposa una principessa della sua augusta famiglia. La lettera contenente queste preghiere venne a conoscenza di Godoy e della regina, e fu deciso di imprigionare Fernando. La scena dell'arresto del principe nell'Escuriale e dei misteriosi va e vieni che lo precedettero, ha acceso anche la fantasia dell'Armstrong: « Verso mezzanotte, i frati intenti alle loro preci nella buia chiesa videro spalancarsi la porticina che conduceva dai reali appartamenti nel coro. Vi fu un chiarore d'oscillanti luci e il duca di Bejar entrò nella chiesa recando in ciascuna mano un candelabro. Era seguito da un plotone della Guardia Reale: il rosso e il turchino delle uniformi balenavano alla luce delle candele. Dietro di essi avanzavano il re e il principe... poi i ministri che avevan preso parte

all'interrogatorio del principe, e infine, contrastando con la cupa ricchezza delle uniformi precedenti, una squadra di muratori e di falegnami coi loro arnesi. La processione attraversò il coro, sostò un istante mentre veniva aperto l'uscio che menava al monastero, e poi lentamente s'ingolfò nel buio... ». La proclamazione della « mostruosa » condotta del principe, l'aumentato odio del popolo per Godoy e la regina, istigatori dell'arresto, il perdono del re al figlio — espediente escogitato da Godoy per evitare un processo che avrebbe dimostrato il principe innocente delle mostruose accuse rivoltegli — l'entrata delle truppe di Murat in Spagna col pretesto d'andare a impedire agl'Inglesi d'occupare il Portogallo, la pacifica presa di possesso delle provincie settentrionali... : eventi che si succedono con ritmo accelerato, giri d'un vortice che si fanno via via più rapidi come si avvicinano all'abisso. Godoy suggerì nientedimeno che una rottura con la Francia, ove Napoleone non avesse ritirato le sue truppe; gli altri ministri, invece, cominciarono a manifestare il loro vero animo insinuando presso il re che l'invasione francese non era diretta contro i sovrani, ma contro qualcun altro. E il ministro della marina ebbe il coraggio di nominare questo «qualcuno»: Godoy.

Le truppe di Madrid ricevono ordine di marciare su Aranjuez; si nota un'attività febbrile nelle case di certi partigiani di Godoy; Pepita Tudó, pare, fa i bagagli; si diffonde voce che la famiglia reale stia per abbandonare la Spagna portando seco Fernando, idolo del popolo. Il toro spagnolo si solleva dal lungo letargo, s'adombra, soffia furore dalle nari. Una scena tipica di questi giorni di fermento è narrata da un cortigiano. Costui si trovava di servizio in fondo a uno dei corridoi del palazzo d'Aranjuez, quando s'aprì una delle porte degli appartamenti reali, e ne uscì il re camminando lentamente secondo il suo solito, con le mani dietro la schiena; lo seguirono, dopo poco, Godoy e la regina. Il volto di Maria Luisa tradiva una violenta emozione; Godoy le parlava concitatamente, ma a bassa voce, quasi accusandola o rimproverandola. A un tratto il favorito parve incapace di contenersi; alzò la mano; e il cortigiano costernato lo vide assestare un solenne ceffone sulla guancia della regina. Al suono il re si volse: « Che rumore è questo? », Maria Luisa, dominandosi: « Oh, nulla! Manuel ha lasciato cadere un libro »: e il trio continuò a camminare come niente fosse.

Una folla fremente di popolo assedia il palazzo reale d'Aranjuez per impedir la partenza dei sovrani. Basta una scintilla: una carrozza scortata da guardie che tra le undici e mezzanotte del 17 marzo 1808 esce

dalla residenza di Godoy. La folla la circonda e vi scopre dentro, imbacuccata, Pepita Tudó. Mentre a forza cercano di scoprirla, risuona un colpo d'arma da fuoco.

È come un segnale: suonano trombe, la cavalleria occupa gli sbocchi; soldati, borghesi, servi del palazzo, come spinti da un unico impulso, assaltano la casa di Godoy e distruggono tutto quel che trovano, gittano le masserizie dalle finestre, accendono falò: ma non saccheggiano. (Gli oggetti preziosi son consegnati intatti al tesoro reale, e al re vengono consegnate, il giorno dopo, su un vassoio, le innumerevoli decorazioni di Godoy). Poi la folla si fa sotto al balcone della residenza reale, e chiede a gran voce il re. Ma il re è troppo stanco; Fernando s'affaccia in sua vece. Esce sul balcone, vaga e goffa figura buia profilata contro il riquadro illuminato della finestra. Il popolo non lo riconosce, gli domanda chi sia. Allora Fernando torna nella stanza, e dopo un momento riappare tenendo un lume in ciascuna mano; alza ed abbassa le lampade finchè la luce cade in pieno sul volto, e alla vista dei lineamenti borbonici, ombreggiati dai neri capelli e dai folti sopraccigli, prorompe dal buio della piazza una tempesta d'evviva.

Il giorno dopo uno dei popolani che sostavano sotto la casa del favorito, vide una faccia apparire a una delle finestre dell'attico. Era la faccia di Godoy. Quando la folla aveva fatto irruzione nel palazzo, egli era rimasto nascosto in un tappeto arrotolato, soffrendo una terribile sete. Ora che il popolano aveva dato l'allarme, Godoy discese al pianterreno, dove fu arrestato dalle proprie guardie. Tra due ali di folla urlante e minacciosa, pronta coi coltelli e coi sassi a colpirlo, Godoy fu trasportato da due guardie a cavallo: colle mani si teneva afferrato agli arcioni mentre i cavalieri lo sorreggevano pel colletto; la truppa lo proteggeva alla meglio. Fernando ora trionfava; il re e la regina l'imploravano di salvar la vita al caro Manuel; a cavallo (come nel quadro dell'Academia de San Fernando) il principe corse alla caserma delle guardie, in tempo per impedire alla folla, che già s'era data a distruggere la carrozza a sei muli che doveva portar via il prigioniero, di far scempio di costui. E Carlo, persuaso di salvar così la vita del suo favorito, compì allora l'unico atto del suo regno che non gli fosse stato ispirato da altri, l'atto col quale si spogliava del potere in favore del figlio.

Ma quando Fernando, dopo aver indugiato per quattro preziosi giorni ad Aranjuez, entrò a Madrid, Murat l'aveva preceduto, e il corteo reale, accolto da una folla delirante, si trovò in qualche punto ostacolato dai movimenti delle truppe francesi; e quando i rappresentanti delle potenze

estere si recarono a fare i loro omaggi al palazzo reale, si notò l'assenza di Murat e dell'ambasciatore di Francia. Nel frattempo Carlo IV era stato fatto pentire dell'abdicazione, e aveva scritto a Napoleone dichiarandosi forzato ad abbandonar la corona e mettendo nelle sue mani il destino proprio, quello della regina, e quello del Principe della Pace. Napoleone non chiedeva di meglio: la discordia della famiglia reale spagnola favoriva i suoi piani. E mentre a Madrid i rapporti tra le truppe francesi e il popolo si facevan di giorno in giorno più ostili — le truppe occupavano i punti strategici, mentre la gente delle campagne affluiva alla città e si armava — Napoleone ricorse all'abile strattagemma di attirare i membri della famiglia reale a Baiona. Fernando, a cui fu fatta promessa che l'imperatore avrebbe riconosciuto il suo diritto al trono, si mise in viaggio per Burgos, chè costì, gli si dette ad intendere, l'imperatore gli sarebbe venuto incontro. Città e villaggi, nel lungo cammino per l'arida Castiglia, facevano a Fernando accoglienze trionfali; ma sulla squallida landa non gli vennero incontro le tre streghe come a Macbeth? Non gli apparvero le tre mostruose Parche della visione del Goya (cat. Mayer, 559 *d*) portatrici d'un oscuro e sinistro messaggio?

A Burgos non c'era Napoleone; l'inviato francese, Savary, persuase Fernando a proseguire fino a Vitoria. A Vitoria, Napoleone non c'era. Venne invece un'abilissima lettera dell'imperatore e Fernando cadde nella trappola (invano il giovane José Hervas, che aveva accompagnato Savary in Spagna in qualità d'interprete, scongiurò segretamente i ministri spagnoli di trattenere il re): il burattinaio non aveva che da muovere i fili, ed ecco, Fernando era a Baiona. Il burattinaio non aveva che da muovere i fili, ed ecco, dietro un ordine di Fernando, gli Spagnoli recalcitranti consegnavano Godoy ai Francesi, e Godoy, che in prigione non aveva avuto cambio di vestiario nè modo di radersi la barba, e recava ancora le tracce del rude trattamento ricevuto dalla folla, fu spedito a Baiona. Lo seguivano, naturalmente, Maria Luisa e Carlo.

Gli episodi di Baiona, ampiamente documentati, tra l'altro dall'ottima relazione che il canonico Escoiquiz lasciò della sua conversazione con l'imperatore, domandano un abile regista. Difficile, come al solito, presentare un plausibile Napoleone. Gli attori che impersonano Napoleone credono abitualmente d'aver assolto il proprio compito imitando all'ingrosso i più noti vezzi di lui. E certo Napoleone tirò scherzosamente le orecchie del canonico; ma c'è ben altro! C'è, per esempio, il magnifico tratto d'ironia dell'imperatore, allorchè, aiutando Carlo a discendere dalla carrozza, gli rivolse queste parole: « Appoggiatevi a me: io ho ab-

bastanza forza per entrambi ». Infatti, Napoleone si preparava a sbarazzarlo del peso della corona. Fu combinato un confronto tra il padre e il figlio, e ne seguì una scena d'un grottesco tragico. Carlo chiese a Fernando di restituirgli la corona; Napoleone rinforzò l'ordine aggiungendo che, in caso di disobbedienza, egli avrebbe assunto la protezione dell'offeso padre contro il figlio ribelle. Il giovane stava per balbettare una risposta, quando Carlo gl'ingiunse di tacere e lo coprì d'accuse: Fernando aveva complottato di detronizzarlo, anzi, d'assassinarlo. Finalmente il vecchio s'alzava da sedere e minacciava il figlio col bastone. Di rincalzo, Maria Luisa piombava sul figlio come un'arpia. Narrando la scena a quelli del suo seguito, Napoleone indulgeva a classiche reminiscenze. Il vecchio e canuto re che caricava il figlio di rimproveri « era re Priamo ». « La scena stava diventando magnifica quando la regina lo interruppe, esplodendo in minacce ed invettive contro il figlio. Dopo averlo rimproverato d'aver tolto loro il trono, mi chiese di mandarlo alla forca. Che donna! che madre! ». Decisamente il pittore di questa scena non poteva essere il classico David, ma Goya, il Goya degli ossessi, delle megere, e dei fantocci.

Ma accanto al Goya grottesco, ecco il Goya terribile. Il primo maggio si diffuse a Madrid la voce che il giorno seguente anche il piccolo principe Francesco di Paola e la regina d'Etruria coi suoi figli sarebbero partiti per Baiona. Il mattino seguente una folla torva attendeva fuori del palazzo reale. Alle nove tre carrozze vennero alle porte. La folla vide la regina d'Etruria e i figli uscir dal palazzo, e li lasciò partire, sapendosi che la regina era amica di Murat e contraria a Fernando. Ma tosto si sparse la voce che il piccolo principe stava piangendo e dichiarava di non voler partire. Uno degli aiutanti di campo di Murat giunse a cavallo: si credette che dovesse recarsi a obbligare il giovinetto a partire. Un moto d'ira percorse la folla; a un tratto s'udì il grido d'una vecchia: « Dio ci aiuti! Trasportano in Francia tutti i nostri Reali ». A questo grido, la folla si precipitò sull'aiutante di campo e sulla sua scorta, che furono a stento salvati dal corpo di guardia del palazzo. Mentre la folla distruggeva le vetture, le truppe francesi circondarono la piazza e scaricarono sul fitto popolo il fuoco della moschetteria e di due cannoni. Alcuni superstiti attraversarono i cordoni delle truppe francesi e diffusero le notizie in tutta la città. Ed ecco tutto il popolo insorgere e piombare sui Francesi con spade, coltelli, archibugi, bastoni, e tutta l'immensa ferocia del suo sangue spagnolo. *Dies irae.* I quadri di Goya (Prado) sono eloquenti. Quello dei popolani che attaccano i mamma-

lucchi di Napoleone alla Puerta del Sol, e più ancora quello delle spietate repressioni francesi la mattina del tre maggio, ove il terrore è come simboleggiato nel gran lampo di luce bianca sul petto d'uno dei fucilati che allarga le braccia come un crocifisso. E dal campo sanguinoso, si leva enorme, terribile, il fantasma che in uno dei *Proverbios* del Goya, il più noto, forse, stempra il cuore degli eserciti. Così è toccata la più alta nota tragica del film.

Finirlo con una nota elegiaca? « Verso la metà del secolo scorso » — conclude l'Armstrong con uno dei *clichés* favoriti dalla biografia romanzata — « coloro che frequentavano i giardini del Palais Royal o delle Tuileries solevano scorgere un vecchio signore dalle larghe spalle incurvate e dalla bella testa, che sempre andava a sedersi nello stesso posto e osservava i giochi dei bambini. Talvolta si chinava a raccogliere un cerchio o una trottola, talvolta prendeva un bimbo sulle ginocchia, o gli prestava il suo bastone perchè andasse a cavallo. Gli attori di provincia che usavano darsi convegno là, lo scambiavano per un attore in riposo o per un vecchio filodrammatico. Benchè avesse un magnifico anello, era evidentemente povero; il suo accento lo rivelava straniero... ». Un attore era stato, codesto Monsieur Manuel, un attore comico che aveva creato una tragedia; e come il marchese di Sade dalla veneranda canizie, finiva la sua malvissuta vita come un nonnino modello... accarezzando i pargoli.

MARIO PRAZ

La cinematografia nel piano autarchico

Tutte le attività nazionali possono, anzi, devono essere considerate, nelle attuali circostanze e seguendo le direttive del Regime, agli effetti del piano di autarchia economica.

Non tutti però i diversi settori produttori di merci o di servizi possono essere considerati e trattati alla stessa stregua, perchè per taluni il raggiungimento d'una indipendenza assoluta costituisce una necessità primordiale di vita e di sicurezza del Paese, mentre per altri — non intimamente legati a queste supreme necessità — l'autarchia può essere spinta con convenienza soltanto sino a certi limiti, variabili da caso a caso, ma non oltre. Come si presenta il problema dell'autarchia nei riguardi dell'attività cinematografica? È quello che cercheremo di esaminare qui in appresso con obbiettività assoluta e senza preconcetti.

I vantaggi dell'autarchia sono evidentemente di tre specie:

1° indipendenza, in qualsiasi circostanza, dall'atteggiamento politico straniero;

2° vantaggi d'ordine valutario e di equilibrio commerciale;

3° incitamento alla produzione e al lavoro nazionali.

La cinematografia non facendo parte di quelle attività che sono indispensabili alla vita e alla difesa della nazione in tempo di guerra, il vantaggio di cui al punto 1° non ha grande importanza in questo caso. Ben diversa è invece la situazione per quanto si riferisce agli altri due punti, e non è necessario insistere su questa affermazione. Non per questo si deve però dedurre che un'autarchia totale nel settore cinematografico sia un ideale da raggiungere a qualunque costo.

Infatti, dato e non concesso che l'Italia riuscisse a realizzare da sola e coi suoi soli mezzi tutta la produzione filmistica di cui abbisogna,

e che — al tempo stesso — vietasse in modo totale l'importazione di film o anche semplicemente di soggetti stranieri, ne deriverebbe fatalmente (a parte altri inconvenienti che non è il caso di accennare qui) che essa si precluderebbe ogni via di possibile esportazione, con conseguente annullamento di una fonte sicura d'importazione di divise o di disponibilità sull'estero. Tutto questo senza parlare di un altro annullamento, forse più grave: quello delle possibilità di divulgazione e di propaganda italiana di là dalle frontiere.

Nel settore cinematografico, ai fini dell'autarchia, bisogna dunque distinguere nettamente ciò che si riferisce all'importazione di materiale d'impiego da ciò che riguarda, invece, l'importazione dei film. Nel primo settore la tendenza autarchica è pienamente giustificata e la sua convenienza viene solo limitata in casi specialissimi, per i quali il sacrificio necessario per la produzione di determinati prodotti non sarebbe compensato dal vantaggio reale ottenuto colle abolizioni dell'importazione.

Per quanto riguarda questi materiali è utile distinguere quelli che possono avere un considerevole consumo all'interno da quelli il cui consumo, invece, resterà sempre necessariamente ridotto. Tra i primi sono da annoverare:

1° *la pellicola vergine;*
2° *i prodotti chimici fotografici;*
3° *i proiettori muti e sonori a passo normale e a passo ridotto;*
4° *i materiali per l'illuminazione dei teatri di posa;*
5° *i materiali elettrici;*
6° *tavoli e dispositivi di montaggio.*

Del secondo gruppo fanno parte:

1° *gli obbiettivi da presa;*
2° *le macchine da presa;*
3° *gli impianti per lo sviluppo e la stampa;*
4° *gli apparecchi per la registrazione sonora.*

È evidente che il raggiungimento della completa autarchia è più facilmente ottenibile pei materiali del primo gruppo che non per quelli del secondo; tanto più che appunto in questo rientrano i materiali più complessi e di più delicata costruzione, e richiedenti perciò attrezzature e maestranze molto specializzate.

Esaminiamo ora partitamente le varie voci dei due gruppi.

GRUPPO I.

Pellicole. — Articolo di enorme consumo. Abbiamo già raggiunto una completa indipendenza dall'estero per quanto riguarda la *pellicola positiva.* Per quanto riguarda la *pellicola negativa* siamo ancora tributari dell'estero (Agfa, Kodak, Gevaert). Gli stabilimenti di Ferrania stanno alacremente studiando la produzione di materiale negativo cinematografico capace di competere con quello estero; agli sforzi della nota casa produttrice italiana dovrebbe corrispondere anche un'azione persuasiva verso i consumatori per spingerli ad usare, per ora, in tutti i casi possibili, e, più tardi, in ogni caso, materiale negativo nazionale.

Grande importanza ha, in questo settore, la *pellicola di formato ridotto 16 mm.* il cui consumo verrà presto enormemente accresciuto per la prossima diffusione della cinematografia scolastica a cura del Ministero dell'Educazione Nazionale. Anche per questo materiale (*positivo*) gli stabilimenti di Ferrania sono perfettamente attrezzati. Per quanto riguarda invece il materiale 16 mm. *negativo di tipo invertibile,* il consumo si rivolge ora esclusivamente ai prodotti Agfa e Kodak.

Prodotti chimici fotografici. — Principalmente per la voce *materiali per sviluppo* l'Italia è ancora in buona parte tributaria dell'industria straniera, specialmente germanica (idrochinone, metolo, glicina, iconogeno, ecc.). Dato il grande consumo offerto dal mercato, collegato con quello vastissimo della fotografia, converrebbe, agli scopi autarchici, orientare le nostre industrie chimiche verso una produzione di detti materiali tale da soddisfare interamente il fabbisogno nazionale. l'Italia si è resa ormai quasi completamente indipendente dai mercati esteri, sopratutto per quanto riguarda i *proiettori per film normale 35 mm.* Il nostro Paese ha attualmente ditte produttrici di materiale da proiezione, muto e sonoro, altrettanto perfetto quanto quello delle migliori marche estere; citeremo la Cinemeccanica, la Pio Pion, la Prevost di Milano, la Microtecnica di Torino. Queste considerazioni si riferiscono anche ai *materiali ottici per proiezione,* quali condensatori, specchi sferici e parabolici, obbiettivi da proiezione.

Pochi sono oggi gli esercenti di sale cinematografiche in Italia che ancora propendono verso l'impiego di materiali stranieri; tuttavia si ritiene che, mediante una conveniente azione persuasiva, sia facile eliminare anche questi residui di mentalità esterofila.

Più complesso è invece il problema per quanto riguarda i *proiettori per film ridotto 16 mm.* per i quali si prevede una prossima, considerevole richiesta specialmente per effetto della diffusione della cinematografia spettacolare a passo ridotto in tutti i Comuni con più di 2000 abitanti e non forniti di sale da proiezione, nonchè per effetto dell'applicazione della cinematografia a passo ridotto in tutte le scuole del Regno.

In questo campo l'Italia *è ancora completamente tributaria dell'estero* e da questa sudditanza, che già oggi grava sulla nostra bilancia commerciale e più assai graverebbe domani pei motivi sopra esposti, occorrerà assolutamente liberarsi. Vi sono ditte in Italia che sono perfettamente in grado di costruire in serie questi proiettori, muti e sonori; citeremo, fra le più importanti, la S. A. Microtecnica di Torino e la S. A. Cinemeccanica di Milano. Occorrerebbe dare a queste ditte i necessari incoraggiamenti per indurle alla fabbricazione di proiettori per film ridotto, di tipo prettamente nazionale. Ci consta che la questione è allo studio; ma ci risulta pure che le ditte sono un po' titubanti a immobilizzare gli ingenti capitali occorrenti per la produzione in serie di questi apparecchi, senza una contropartita che dia loro la sicurezza del collocamento.

Su questo problema sarà utile richiamare l'attenzione degli organi competenti.

Materiali per l'illuminazione dei teatri di posa. — Questi materiali, costituenti i cosidetti *parchi-lampade* dei teatri di posa, hanno un valore considerevole ed erano, fino a poco tempo fa, quasi esclusivamente importati dall'estero (Germania). L'industria nazionale si è a poco a poco attrezzata per la costruzione di detti materiali; ma sussiste ancora in parte la tendenza a servirsi di materiali esteri. Trattandosi di materiali di non difficile costruzione dovrebbe essere possibile rendersi completamente indipendenti dai mercati stranieri, ad eccezione, bene inteso, delle *lampade* propriamente dette, per la cui produzione l'industria nazionale non è ancora attrezzata, trattandosi, come è noto, di lampade speciali a filamento metallico, di alto e altissimo wattaggio, di grande potenza luminosa, ed emananti luce di composizione spettrale adatta alle emulsioni sensibili usate.

Materiali elettrici. — Tutti i materiali elettrici usati in cinematografia, per gli impianti di generazione, di trasformazione, forza mo-

trice, luce, alimentazione dei diversi organi per la presa, la proiezione, la riproduzione sonora, ecc. ecc., possono essere (e lo sono in gran parte) di fabbricazione nazionale.

Gruppo II.

Obbiettivi da presa. — L'industria ottica italiana ha conseguito in questi ultimi tempi progressi molto considerevoli, anche nel campo fotografico. Tuttavia le specialissime esigenze connesse colla bontà di un obbiettivo per presa cinematografica sono tali da non consentire una produzione regolare e soddisfacente che ad industrie attrezzatissime, specializzate e ormai da lungo tempo padrone del mercato internazionale.

Se nel campo fotografico si giustifica pienamente una lotta tenace ed aspra per frenare l'importazione dall'estero, tale lotta non sembrerebbe giustificata per quanto riguarda la produzione degli obbiettivi per macchine da presa cinematografica. Si tratta, inoltre, di materiale il cui consumo è limitato e che pertanto non incide notevolmente sulla bilancia commerciale. Si insiste sulla necessità di distinguere, anche ai fini doganali e statistici, sulla notevole differenza che corre fra *obbiettivi fotografici* e *obbiettivi cinematografici,* sia per quanto riguarda la parte ottica, sia per quanto si riferisce alla *montatura,* che è di capitale importanza e di assai più difficile costruzione per gli obbiettivi destinati alla ripresa cinematografica.

Macchine da presa. — Eliminata la questione dell'ottica da presa, di cui abbiamo già detto, la costruzione delle macchine per la ripresa cinematografica rientra nel settore della meccanica di precisione.

La parte meccanica ed elettrica (motori) d'un appaprecchio da presa rappresenta largamente i 9/10 del valore complessivo dell'apparecchio stesso, e anche più se si tiene conto degli accessori. Cosicchè, dal punto di vista autarchico, se la parte ottica può essere trascurata, non deve invece esserlo la parte meccanica.

Non sono certamente poche le officine italiane attrezzate per le costruzioni meccaniche di precisione, e se sino ad oggi i tentativi di lanciare apparecchi da presa di marca nazionale sono stati poco numerosi e non hanno avuto grande seguito, ciò è dovuto esclusivamente alla enorme e attrezzatissima concorrenza straniera, nonchè alla diffidenza

degli acquirenti italiani, elementi che, insieme abbinati, hanno impedito lo sviluppo di una vera e propria industria nazionale in questo settore.

È tuttavia da osservare che, ogni volta che si presentò la possibilità di costruire *apparecchi speciali*, e cioè al difuori della concorrenza straniera, l'industria italiana si mostrò in grado di presentare macchine perfette sotto ogni punto di vista, e tali da soddisfare non solo le esigenze del mercato interno, ma da consentire anche l'esportazione. È per questo, ad esempio, il caso dell'apparecchio « Avia » per le riprese dall'aeroplano (costruttrice: Cinemeccanica, Milano); citeremo anche ottimi tipi di cine-mitragliatrici, di apparecchi per il controllo cinematografico delle velocità, ecc.

Per quanto dunque riguarda la costruzione degli apparecchi da presa, l'Italia sarebbe perfettamente in grado di costruirli, arginando così una notevole e costosa importazione di apparecchi esteri. Si hanno anche interessantissimi studi di apparecchi da presa italiani, notevolmente migliori di quelli stranieri. Ci consta che tali studi sono stati esaminati e approvati dal Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Macchinari per la stampa e lo sviluppo. — Questi macchinari, piuttosto complessi, sono oggi quasi esclusivamente importati dall'estero (Francia e Germania), ma non manca qualche esempio d'impianti di costruzione nazionale che sono attualmente in funzione e dànno ottimi risultati). Si tratta notoriamente d'impianti costosi (circa 300-350 mila lire l'uno) il cui acquisto all'estero è abbastanza gravoso agli effetti della bilancia commerciale, e che potrebbero essere perfettamente forniti dall'industria italiana. Nè si può eccepire che, dato il numero relativamente esiguo di tali impianti richiesto dal mercato interno, non si abbia la convenienza a creare una tale produzione. Questi impianti — salvo poche parti di non difficile costruzione — sono sempre eseguiti volta per volta per adattarli alle diverse circostanze locali: si tratta essenzialmente di lavori d'installazione di parti relativamente semplici, sia dal punto di vista meccanico che costruttivo, sì che le stesse case estere che forniscono il mercato internazionale non hanno installato nessuna vera e propria produzione su vasta scala, e forniscono costruendo gli impianti — quasi intieramente — dietro commessa.

Anche in questo settore dovrebbe essere facile raggiungere una completa autonomia economica.

Apparecchi per la registrazione sonora. — La costruzione nazionale di questi apparecchi presenta, o meglio presenterebbe il duplice vantaggio di abolire un acquisto di materiale estero costosissimo e di eliminare il pagamento delle *royalties.* (A questo proposito ricordiamo che, per ogni film girato in Italia con *recorder* protetti da brevetti esteri, si paga un diritto di licenza che può variare dalle 30 alle 50 mila lire per i materiali americani e di circa la metà per quelli germanici).

Numerosi sono stati i tentativi di costruire anche da noi apparecchi di registrazione sonora; ma, per quanto non mancassero nè competenza tecnica, nè capacità costruttiva, è necessario riconoscere che i risultati, accettabili in qualche caso, non possono essere paragonati a quelli ottenuti con apparecchi di grande marca estera. Il motivo di questa mediocrità è dovuto essenzialmente a deficienza di organizzazione e di controllo di laboratorio, nonchè alla difficoltà di procurarsi sul mercato taluni elementi essenziali e delicati, perfettamente tarati.

Si può discutere — così come si fece per le ottiche da presa — se sia realmente conveniente esporre l'industria a notevoli rischi e sacrifici per tentare la produzione di un macchinario estremamente specializzato e complesso, e che, per quanto possa svilupparsi la nostra cinematografia, sarà sempre assorbito dal mercato interno in misura assai ridotta (circa i mercati stranieri non produttori, crediamo praticamente impossibile vincere la concorrenza estera già solidamente piazzata).

Siccome la produzione cinematografica deve tendere non solo a soddisfare il mercato interno, ma anche a varcare le frontiere, e siccome è utile cosa che anche case straniere vengano a lavorare e a collaborare con noi, così riteniamo che l'attrezzatura dei nostri stabilimenti debba essere perfetta sotto ogni punto di vista. In tale caso il sacrificio imposto dall'acquisto all'estero di registratori acustici stranieri potrebbe essere giustificato dai vantaggi di una possibile esportazione e di una collaborazione coll'estero.

Prima di chiudere questa breve rassegna delle possibilità autarchiche del settore tecnico-cinematografico, vorremmo accennare a un altro grande problema di attualità, che potrebbe anche essere risolto in senso prettamente nazionale: quello della *cinematografia a colori.* Senza entrare in particolari, ci limiteremo ad esporre qui la nostra convinzione che, tra i numerosi sistemi studiati e più o meno completamente e perfettamente realizzati da nostri connazionali, ve n'è qualcuno che meriterebbe di essere appoggiato e incoraggiato almeno nel periodo iniziale di realizzazione.

Dato lo sviluppo che la cinematografia a colori prenderà, non solo all'estero, ma specialmente in Italia, per motivi a tutti noti, sarebbe quanto mai opportuno liberarsi, sino dall'inizio, da ogni servitù straniera anche in questo campo.

Nel settore *produzione film* il problema dell'autarchia si presenta sotto un aspetto assai diverso e molto più complesso. In esso giocano elementi d'ordine psicologico, politico, artistico e culturale che spesso si sovrappongono a quelli di carattere economico, e in molti casi li contrastano. Non si può negare che l'importazione di film stranieri non compensata da altrettanta esportazione di pellicole italiane rappresenta un danno, perchè in ultima analisi essa non è che una propaganda del pensiero e dell'attività stranieri pagata di tasca nostra. Stroncare questa importazione non è possibile, perchè, ci esporremmo, fra l'altro, a rappresaglie, prima fra tutte l'esclusione dei nostri film dai mercati esteri, senza contare i danni che deriverebbero all'interno, specialmente all'esercizio. Ed è appunto l'esercizio che occorre rafforzare, per esempio colla creazione di consorzi capaci di resistere ai tentativi di accaparramento straniero. Sappiamo che la Direzione Generale della Cinematografia, sensibilissima, come sempre, a tutto quanto riguarda la salvaguardia della italianità dell'importantissimo settore ch'essa controlla, si è preoccupata anche di questo punto così delicato.

Come si vede, il problema dell'autarchia nel campo del cinematografo — considerato sotto il solo punto di vista economico — si riduce essenzialmente a un problema valutario. Ci si può chiedere ora se il complesso dell'attività cinematografica italiana, oggi ancora voce passiva della nostra bilancia commerciale, possa un giorno portare a un movimento attivo. Noi lo crediamo fermamente. Bisogna, a tale scopo, ridurre al minimo indispensabile l'acquisto di materiali tecnici all'estero, così come abbiamo indicato più sopra, valorizzando al massimo le attività nazionali in questo campo e intervenendo presso il consumatore per abituarlo ad impiegare materiali nazionali.

Bisogna, inoltre, più che contingentare oltre limiti ragionevoli la importazione di film stranieri, aprire con ogni mezzo al film italiano le porte dei mercati esteri. Vi sono mercati vastissimi sui quali possiamo puntare; per esempio, quelli spagnolo e sud-americano. La collaborazione internazionale con cointeressenza allo sfruttamento sui mercati stranieri è un'altra forma che può validamente aiutarci ad accrescere l'importazione di divisa. Crediamo sarebbe anche utilissimo lavorare per conto di

ditte estere, che trovano qui favorevoli elementi di produzione (ricordiamo il prossimo sviluppo del film a colori), legandosi al loro sfruttamento dei mercati internazionali.

Vi sono, in altri campi, esempi notevolissimi d'importazione di materie grezze dall'estero, elaborate in Italia e riesportate poi con largo margine attivo di valuta (per es. gli olii d'oliva). Qualcosa di analogo può esser fatto nel campo cinematografico. Non bisogna dimenticare che ogni disponibilità sull'estero, oltrechè rafforzare la nostra situazione monetaria internazionale, crea ulteriori possibilità di difesa per il nostro Paese. Anche la cinematografia può largamente concorrere in quest'opera altamente patriottica.

Questa evoluzione, che tende a trasportare la nostra attività cinematografica dal piano economico strettamente nazionale a quello internazionale, si sta ora iniziando, sotto l'egida delle autorità preposte al controllo e allo sviluppo del cinema. Occorre che tutte le energie collaboranti si orientino verso questo problema, la cui soluzione rappresenterà, oltre tutto, un ottimo affare anche pei singoli individui.

ERNESTO CAUDA

Organizzazione della produzione

Di tutta l'industria cinematografica la parte più interessante e più complessa è forse quella che riguarda l'organizzazione della produzione, giacchè essa comprende, sotto l'una o l'altra forma, ogni ramo che concorre in definitiva alla realizzazione del film. È più arida che la regia, cioè la pratica realizzazione artistica del film, ma non meno appassionante di questa.

L'organizzazione della produzione è un'opera complessa precisa ed armonica. In essa si incontrano continuamente ogni giorno, direi quasi ogni ora, nuovi problemi che dànno a chi la segue la sensazione che mai si possa conoscerla e possederla a fondo, e che mettono a dura prova anche i più esperti, che a questi sempre nuovi problemi debbono trovare sempre nuove soluzioni.

Se si può affermare che regista si nasce — infatti la sensibilità artistica non è cosa che si possa apprendere — direttore di produzione non ci si improvvisa, non ci si crea dal nulla, dall'oggi al domani. Non basta che sulla tela alla presentazione del film sia scritto: Direttore di produzione Tizio, Caio o Sempronio; per chiamarsi tale: per avere il diritto di chiamarsi direttore di produzione, bisogna avere una lunga serie di anni di pratica, decine di film al proprio attivo; film nei quali si siano rivestite le più diverse funzioni a cominciare dalle più umili e semplici perchè soltanto con la pratica che si raccoglie con l'andar degli anni, il direttore di produzione acquisterà quei requisiti artistici e tecnici che lo metteranno in grado di collaborare *con cognizione di causa* col regista, con

---

Pubblichiamo questo ampio saggio illustrativo sulla funzione dei diversi elementi che concorrono alla lavorazione del film. Altro ne seguirà in cui verrà illustrata da un punto di vista più tecnico l'organizzazione della produzione. Questa rivista infatti ha una funzione didattica oltre che scientifica.

l'operatore, con lo scenografo, con gli attori, con le maestranze e, non per ultimo, anche con lo stesso produttore, impedendogli molte volte di precipitare ad occhi aperti in un sicuro disastro finanziario.

È vero che il film, se ne intendiamo la composizione artistica, è fatto dal regista; ma affinchè questi possa *creare* il suo lavoro, deve anche essere messo in grado di farlo. La buona riuscita di un film dipende, oltre che dall'opera artistica del regista, da tutto ciò che si mette a sua disposizione come organizzazione, disciplina, puntualità e soprattutto collaborazione e critica nel senso più largo e cameratesco. Ed ecco qui la grave difficoltà di poter procurare all'artista quell'atmosfera di tranquillità e sicurezza per la quale egli possa dedicarsi con tutte le sue forze alla creazione dell'opera artistica senza dover pensare a tanti altri problemi che non lo riguardano per nulla.

La cinematografia italiana si trova ora dinnanzi ad una nuova vita, su di una nuova strada purtroppo non sempre facile ed è quindi interessante osservare un po' da vicino il problema dell'organizzazione della produzione.

Gravi problemi sono il creare ed attrezzare l'industria. È difficile formare attori ed attrici, creare registi e tecnici, ma occorre pensare anche ai direttori di produzione che costituiscono una nota indispensabile e principale dell'organismo cinematografico.

Vediamo dunque quali sono le funzioni di questo direttore di produzione, che alla fine, pur non raccogliendo gli allori del regista, gli onorari favolosi dei divi o gli utili del produttore; che anzi attirando su di sè tutti i fulmini dei cattivi umori e dei capricci del complesso cinematografico è, per quanto il grande pubblico lo ignori, elemento fondamentale nella realizzazione di un film.

Il direttore di produzione deve formarsi gradatamente raccogliendo l'esperienza propria e quella degli altri sia nel campo tecnico, sia in quello artistico, sia in quello commerciale. Bisogna sopratutto evitare le improvvisazioni che sono pericolosissime, come purtroppo l'esperienza ha dimostrato abbondantemente.

In questo saggio non intendo parlare della funzione dei direttori di produzione (quali esistono in America ed anche in Germania od in Francia) che per lo più hanno scritture di lunga durata presso le case produttrici e che passano da un film all'altro e che a volte controllano due o tre film contemporaneamente. La nostra produzione, per quanto si stia già avviando verso questa meta, non vi è ancora giunta. Per il momento la maggior parte delle case produttrici non ha ancora programmi così

vasti da prevedere già la produzione dell'anno in corso o magari di un triennio o di un quadriennio. Dato questo fatto, l'opera del direttore di produzione è certamente più difficile che altrove, giacchè un conto è potersi dedicare completamente ad una organizzazione a carattere continuativo, un altro è quello di creare un'organizzazione sporadica che può avere una durata di due, tre, forse cinque mesi per poi iniziarne una nuova su basi completamente diverse in un ambiente completamente nuovo. A questo si aggiunga che in molti casi il produttore italiano vede forse nel direttore di produzione un nemico dal quale bisogna guardarsi e che deve essere sorvegliato in ogni sua mossa. Egli dovrebbe rendersi conto al contrario che il direttore di produzione (beninteso quel direttore di produzione che ha il diritto di chiamarsi tale) è il suo migliore alleato, il suo collaboratore più prezioso. E qui ripeto ancora una volta, essere indispensabile che il direttore di produzione abbia quella pratica necessaria che gli permetta di assumere ogni e qualsiasi responsabilità del suo operato e non sia uno di quei tanti improvvisati che assumono il titolo di direttore di produzione nella speranza di imparare che cosa sia questo lavoro.

Quando il produttore ha deciso di realizzare un film, prima ancora di iniziare qualsiasi atto della realizzazione, dovrebbe chiamare a sè il direttore di produzione di sua fiducia e con lui procedere passo per passo all'organizzazione industriale, artistica e tecnica della produzione del film. Fin dal nascere dell'idea egli deve essere presente.

È nelle mansioni specifiche del direttore di produzione, l'elaborazione, in base al soggetto, del preventivo delle spese per la realizzazione del film, preventivo del quale egli deve essere l'unico responsabile di fronte al produttore ed al capitalista. Forse pochi da noi si sono resi conto che il preventivo è la pietra base della produzione e che soltanto con un preventivo ben elaborato, ben calcolato e studiato in ogni sua singola voce, si può procedere con tranquillità alla realizzazione del film. E non si dimentichi che il preventivo non deve essere fatto per grandi linee: ogni singola voce, a partire dal regista fino all'ultima comparsa; a partire dalle costruzioni fino all'ultima lira di mancia al fattorino, deve essere prevista e calcolata per non dar luogo a disastri finanziari, appunto causati dalla mancanza di un preventivo coscienzioso e fatto da tecnici che potevano assumerne la responsabilità, se non materiale, per lo meno morale.

Deve essere studiata dal direttore di produzione, d'accordo col produttore ed eventualmente anche col noleggiatore, in base al preventivo,

la scelta degli elementi artistici a partire dal regista e via via fino all'ultimo generico; a lui debbono essere affidati i contatti con lo scenografo, col costumista, con l'operatore, col realizzatore delle costruzioni; la composizione dello *stato maggiore* di produzione; le discussioni di preorganizzazione in unione col regista, l'operatore, il fonico, l'architetto e l'ispettore di produzione (altro punto debole della nostra organizzazione, di cui parlerò più oltre).

Compito del direttore di produzione deve essere anche la stipulazione di tutti i contratti, poichè ogni contratto deve essere in relazione al preventivo.

Le mansioni del direttore di produzione sono tali e tante che non è possibile racchiuderle nell'ambito di poche pagine. Esse cominciano di gran lunga prima dell'inizio della lavorazione e finiscono con la consegna materiale della prima copia completa in ogni sua parte e del relativo negativo.

Il direttore di produzione già nel periodo di preparazione deve essere continuamente ed attentamente al suo posto di lavoro per primo e può lasciarlo soltanto quando tutti gli altri se ne sono già staccati.

Ho già detto che non voglio trattare qui dell'organizzazione di una produzione cinematografica del tipo americano o tedesco con un complesso di realizzazioni contemporanee dirette ed in controllo di vari film, come ad esempio quella della Tobis di Berlino che nella stagione 1936-1937 ha avuto al suo attivo oltre sessanta film tra quelli di produzione propria e quelli realizzati da terzi e da essa controllati. Mi limiterò quindi a parlare dell'organizzazione per la produzione di un singolo film, mettendo a disposizione di chi ne ha interesse l'esperienza che ho raccolta in quindici anni di attività con una realizzazione di oltre cinquanta film ai quali ho collaborato sia come aiuto-regista, sia come sceneggiatore, sia come ispettore di produzione ed infine come direttore di produzione.

Si premetta che il direttore di produzione non deve essere un esecutore pedissequo degli ordini e delle disposizioni del produttore: egli deve essere per lui un valido collaboratore ed anche una guida. È necessario quindi che egli fin dall'inizio segua lo svilupparsi del film.

A questo punto credo opportuno premettere che uno degli errori che compiono molti produttori è quello di chiamare il direttore di produzione a cose già mezzo fatte, e cioè quando il soggetto è già stato ridotto a sceneggiatura ed è già stato passato al regista; quando è stato già abborracciato un così detto preventivo ed un piano di lavorazione e sono già

stati scritturati, oltre che il regista, anche gli interpreti, il personale tecnico, ecc. Il direttore di produzione inesperto sarà ben felice di questo, giacchè il lavoro di maggior responsabilità è compiuto. Vedrà poi davanti a quali difficoltà ed a quali problemi che egli non ha potuto prevedere e che il produttore non avrà avuto la possibilità di segnalargli, verrà a trovarsi. Se invece sarà un direttore di produzione che conosce un poco il suo mestiere ed *ha una coscienza*, metterà subito le mani avanti e si scaricherà di ogni e qualsiasi responsabilità per ciò che è già stato fatto e che in novanta casi su cento è malfatto e sarà deleterio per l'avvenire, giacchè sarà stato frutto di una improvvisazione.

Ora, siccome il direttore di produzione deve saper assumere la piena ed assoluta responsabilità del suo operato e del buon andamento della lavorazione del film, egli dovrà essere messo in condizioni, fin dall'inizio, di studiare il soggetto che si vuol realizzare e aprire alla circolazione le due strade parallele che portino a buon fine l'impresa, e cioè quella artistica e quella finanziaria.

La via artistica si aprirà con la scelta dello o degli sceneggiatori e del regista, ai quali si affiderà la elaborazione del soggetto.

Bisogna qui precisare che non è detto che uno sceneggiatore che gode sulla piazza di un nome, che si è creato con la sceneggiatura diciamo di soggetti comici, sia adatto anche a sceneggiare un dramma giallo od un film storico; ed altrettanto va detto a proposito del regista. Non voglio escludere che un buon produttore sia capace da solo di fare questa cernita, ma è molto più facile al produttore che al direttore di produzione di essere portato su di una falsa strada. Molte volte il produttore, anche il più esperto, che ha seguìto i successi di altri film, si lascia abbagliare ed affida la sceneggiatura e la regìa a persone che forse avranno dei grandi meriti, ma per un genere diverso; non parliamo del produttore novellino che, non conoscendo l'A B C della produzione, si lascia abbagliare dai racconti mirabolanti di X, Y e Z e si affida alle mani di un così detto sceneggiatore o regista che, o non ha mai realizzato nulla o non ha che dei fiaschi al suo attivo, e che spera di aver trovato il credulone che gli occorre per tirare avanti la barca per un paio di mesi.

Ed ecco la prima funzione del direttore di produzione: vagliare e consigliare il suo produttore sugli elementi più adatti alla fatica di sceneggiare e mettere in scena il suo film.

Nel mentre si inizia questa strada artistica, dovrà essere aperta contemporaneamente quella che chiameremo finanziaria, e cioè lo svisceramento dell'idea grezza (non ancora sceneggiata) per stabilire e compi-

lare a un di presso il primissimo preventivo, che sarà puramente una grossolana linea d'orientamento. Però, per poter stabilire con un'approssimazione non molto lontana dal vero il preventivo preorganizzativo, è necessario che questo sia fatto da un tecnico competente, il quale abbia quella tale pratica che gli permetta di far scorrere davanti ai propri occhi il film come più o meno potrà essere alla fine proiettato sulla tela. E questa non è una utopia; direttori di produzione come Erich Pommer, Zukor, Lubitsch e molti altri di cui non faccio il nome per brevità, hanno questa facoltà intuitiva che è la forza primordiale del direttore di produzione.

Lo sviscerramento dell'idea in un piano finanziario potrà concretarsi ad esempio, in 15 capitoli principali, e cioè:

1) Diritti d'autore e sceneggiatura.
2) Musica.
3) Stato maggiore della lavorazione (complesso direttivo, artistico e tecnico).
4) Interpreti.
5) Teatri e costruzioni.
6) Riprese in esterni.
7) Apparecchi sonori e di ripresa muta.
8) Materiale sensibile (pellicola positiva e negativa e colonna sonora).
9) Sviluppo, stampa e fotografie.
10) Arredamento, costumi, fabbisogno di scena ed attrezzeria varia.
11) Trasporti.
12) Assicurazioni.
13) Tasse, imposte, diritti sindacali, ecc.
14) Royalties (licenza per brevetti sonori).
15) Spese varie ed imprevisti.

Questo preventivo così suddiviso per sommi capi darà all'incirca la somma totale che sarà necessaria alla realizzazione del film.

Posate queste due pietre basilari, il produttore potrà dare, quasi con animo tranquillo, il via al suo direttore di produzione e lo potrà investire della responsabilità propria delle sue mansioni.

Con il preventivo preorganizzativo alla mano, il direttore di produzione può con coscienza sorvegliare il lavoro dello sceneggiatore che, d'accordo col regista prescelto, darà inizio alla compilazione della prima sceneggiatura e può mantenersi entro il binario finanziario stabilito a priori. E qui si dimostrerà per la prima volta come sia necessario che il direttore di produzione provenga, diciamo così, dalla gavetta del cinema e che si sia occupato, prima di diventare direttore di produzione, anche degli altri rami della produzione. Giacchè egli dovrà poter discutere e consigliare o suggerire *con cognizione di causa* gli sceneggiatori sulla maggiore o minore possibilità di realizzare certe scene che forse letterariamente possono essere splendide, ma che finanziariamente sono irrealizzabili, almeno per il film in questione; persuadere il regista a tagliare altre scene che a lui sembrano d'effetto perchè riflettono le sue aspirazioni artistiche, ma che alla fine dei conti lasciano freddo il pubblico e nulla aggiungono al valore del film mentre farebbero spendere al produttore somme non adeguate a quelli che saranno i risultati; far loro vedere come lo svolgimento delle scene in altra maniera, forse più economica, potrà dare risultato migliore, o per lo meno equivalente, ecc. ecc.

Ma per ottenere questo esito il direttore di produzione deve risultare persuasivo ed essere sicuro del fatto suo, giacchè se egli si dovesse trovare nella penosa situazione di criticare soltanto senza poter dare un consiglio per fare meglio oppure, nella smania di economizzare, proponesse cose che fossero ancora meno realizzabili di quelle proposte dallo sceneggiatore o dal regista o che destassero la loro ilarità o la loro giusta indignazione, egli avrebbe da quel momento perduto su di loro quell'autorità che gli è necessaria a frenare e a dirigere i loro impulsi più o meno felici.

Mentre gli sceneggiatori ed il regista procedono alla compilazione della sceneggiatura definitiva ed il preventivo preorganizzativo è stato approvato, il direttore di produzione inizierà la terza fase della preorganizzazione, e cioè la cernita degli interpreti (che saranno vagliati, d'accordo col regista, per le loro qualità artistiche e d'accordo col produttore ed eventualmente con la ditta noleggiatrice e lanciatrice del film, per le loro qualità commerciali e di richiamo sul pubblico — questo sempre nell'ambito delle cifre grezze stabilite dal primo preventivo) poi la scelta dell'architetto scenografo, affidandogli l'esecuzione dei primi bozzetti; dell'operatore (giacchè non tutti gli operatori si adattano ad ogni soggetto); dell'eventuale costumista (se si tratta di film storico

od in costume); scelta dei vestiti per le attrici scritturate (se si tratta di film moderno) e man mano la discussione ed approvazione di massima dei bozzetti, dei trucchi, della scelta dei posti in cui si gireranno gli esterni, della composizione eventuale di uno stato maggiore di produzione, ecc., ecc.

Riassumendo: le tre prime fasi di quella che abbiamo chiamata preorganizzazione e della quale deve far parte integrante il direttore di produzione, si possono denominare come appresso:

1) elaborazione della sceneggiatura;
2) elaborazione di un primo preventivo preorganizzativo;
3) scelta dei collaboratori, dei mezzi e delle località per la realizzazione.

Quando queste tre fasi saranno esaurite, si potrà addivenire alla organizzazione fattiva della realizzazione.

Quando il direttore di produzione avrà nelle mani il primo copione o, per meglio dire, la prima sceneggiatura come gli è stata consegnata dagli sceneggiatori, potrà dare inizio alla *vera e propria organizzazione* della produzione.

Dopo aver discusso e sviscerato il copione insieme col regista e col produttore, stabilendo quali punti dovranno subire delle eventuali ulteriori modifiche, egli dovrà compilare un piano finanziario con la distribuzione delle somme messe a disposizione nelle singole voci di quello che si potrà chiamare il primo preventivo particolareggiato della lavorazione.

Qui entriamo in un campo di un'importanza massima, direi quasi capitale, per il buon risultato dell'impresa. È qui che si dimostrerà il valore professionale del direttore di produzione: nella distribuzione esatta e con cognizione di causa delle somme affidategli.

Come ho già detto, il primo preventivo della preorganizzazione comporta 15 voci principali, le quali, a loro volta, dovranno essere sviscerate e divise in sottocapitoli, che possono arrivare, secondo i film, fino ad un numero di 120-130. E qui è mansione del direttore di produzione abile dettagliare con esattezza questi sottocapitoli senza dimenticarne alcuno, per non trovarsi poi, durante la lavorazione, di fronte ad incognite che, o non sa come risolvere, o per le quali deve attingere al capitolo degli imprevisti, che per buona regola invece non dovrebbe venire intaccato se non per casi di forza maggiore e veramente *imprevedibili* in partenza.

Per esempio, prendiamo la voce che ho già designato col N. 10, e cioè: arredamenti, costumi, fabbisogno di scena ed attrezzeria varia: essa potrà essere suddivisa nelle seguenti voci accessorie:

a) mobili;
b) oggetti d'arte e tappeti;
c) fiori e piante;
d) lampadari ed apparecchi d'illuminazione;
e) stoffe, cuscini e tendaggi;
f) animali e veicoli in scena;
g) stucchi, cristalli, specchi;
h) soprammobili;
i) attrezzi speciali e mezzi tecnici (armi, polveri piriche, ecc.);
l) costumi e calzature a noleggio;
m) costumi e calzature acquistate;
n) parrucche;
o) materiale per trucco.

Completato ed approvato il preventivo, si passerà un'altra volta all'esame della sceneggiatura in base a questo nuovo preventivo e qui sarà necessario che la discussione si svolga non solo fra il direttore di produzione, il regista ed il produttore, ma sarà indispensabile farvi intervenire l'architetto, il costumista, l'operatore, forse anche il fonico e quello che chiameremo ispettore di produzione.

Con la fusione di questi elementi esecutivi, che dovranno, in collaborazione e con reciproca critica, realizzare il film, si potrà procedere all'esame della sceneggiatura per farla collimare col preventivo particolareggiato. Tali discussioni sono necessarie in quanto può avvenire che una scena preventivata per l'esecuzione in teatro, per un cumulo di ragioni, frutto delle discussioni, possa risultare meglio e forse più economica girata in esterno e viceversa. Così ad esempio, nel caso di una veranda, che si sarebbe dovuta girare in origine nel giardino di una villa, si può trovare più conveniente girarla in teatro a luce artificiale; come anche un quadro di massa, in seguito a discussione, può essere ridotto di numero, od aumentato, o portato in un luogo piuttosto che in un altro per ragioni di convenienza finanziaria. Ammettiamo che si debba realizzare una festa popolare, nella quale sono previste 500 persone; questa festa popolare, girata a Roma, costerebbe una cifra x; può darsi benissimo che sia possibile realizzare la stessa scena, ottenendo un effetto migliore, girandola invece che a Roma in una borgata di pro-

vincia. È vero che ci sarà una spesa maggiore per viaggi, trasporti e diarie per personale tecnico ed artistico, ma questa viene largamente compensata, dato che le comparse verranno pagate in provincia un quarto di quanto non costino a Roma e si potrà anche aumentarne il numero, ottenendo un effetto spettacolare migliore senza aggravio sul preventivo.

È assolutamente indispensabile far intervenire alle discussioni, che potremmo chiamare *sedute di regìa,* le persone sopra indicate, giacchè ognuna di esse può e *deve* portare il contributo della sua esperienza nel suo ramo; è poi compito del direttore di produzione vagliare le singole opinioni e farne tesoro per la realizzazione del film. Non si creda eccessivo, ad esempio, l'intervento del fonico: si è dato più di un caso che l'architetto, senza tener conto delle esigenze acustiche della scena, abbia costruito un ambiente ricchissimo, costato al produttore fior di denari, nel quale non si è potuto girare nella totalità perchè gli echi e le risonanze non permettevano una ripresa sonora perfetta. A questo punto l'ignaro potrà obiettare che si poteva girare la scena muta e poi sincronizzarla; è una soluzione elegante anche questa, ma risponde poi alle esigenze artistiche volute dal regista e dalla qualità del film? Non porta un aggravio sulla spesa? Ecco perchè la presenza del fonico è non solo utile, ma anche indespensabile. Ma si dirà: va bene per l'operatore, va bene per l'architetto, accettato il fonico; ma perchè anche l'ispettore di produzione? Questi deve essere il collaboratore più intimo e più stretto del direttore di produzione: all'ispettore di produzione è affidata la compilazione del piano di lavorazione perchè il direttore di produzione, mentre è occupato a stipulare i contratti con gli artisti e con i tecnici, con lo stabilimento, con i fornitori, ecc., non ha il tempo materiale per elaborare con la dovuta calma e precisione quello che è il fondamento ed il foglio di rotta della lavorazione. Ora, soltanto avendo assistito alle sedute di regìa, l'ispettore di produzione avrà potuto rendersi conto delle esigenze e delle varie necessità per lo svolgimento dei lavori, in base alle quali potrà, con la dovuta sicurezza, sviluppare il *piano di lavorazione,* dettatogli a grandi linee dal direttore di produzione.

Il piano di lavorazione dovrà contenere, oltre l'elenco degli attori impiegati, anche le giornate lavorative necessarie per l'esecuzione di ogni singola scena sia in interno che in esterno ed in base allo svisceramento esatto del copione stabilirà quante giornate lavorative avrà ogni singolo attore in ogni singola scena, per modo tale che, mentre il diret-

tore di produzione è intento a stipulare i contratti con gli attori, l'ispettore gli possa suggerire ad esempio, che non sarà necessario scritturare a forfait od a mese il tale attore o la tale attrice; mentre basterà una scrittura per 4 o 5 pose.

Dal piano di lavorazione dovrà apparire altresì in quali giornate saranno necessarie le masse, ed in quale proporzione per ogni scena. Vale a dire, ammettendo che per una scena di massa siano necessari 5 giorni, in quali giornate si potranno eseguire i campi lunghi per i quali saranno necessarie, diciamo, mille persone; in quali giorni si potranno riprendere i campi medi, in cui le comparse saranno ridotte alla metà e così via dicendo fino alle scene di dettaglio da farsi l'ultimo giorno con pochi elementi. Giacchè nel fare il preventivo il direttore di produzione ha dovuto tener calcolo di questo e non ha potuto dire: per la scena tale io avrò bisogno di mille comparse per 5 giorni; ma avrà detto semplicemente: per le comparse di questa scena io ho una cifra tot a disposizione; come faccio ad impiegarla nel miglior modo possibile? Ed in questo l'ispettore di produzione sarà consigliere preziosissimo del direttore di produzione.

Il piano di lavorazione dovrà a prima vista poter dare al produttore ed al direttore di produzione il quadro esatto del periodo necessario per la lavorazione del film. In base poi al piano di lavorazione, il direttore di produzione deve poter dire al produttore: il giorno tale inizieremo la lavorazione, il giorno tale essa sarà finita; deve potergli dire: il giorno tale avremo bisogno di tante lire, il giorno tale non avremo bisogno di spese straordinarie e così via.

Il piano dovrà contenere, giorno per giorno, le inquadrature che dovranno essere girate, corrispondenti alla numerazione della sceneggiatura, in modo da poter controllare, con effettiva cognizione di causa, se il regista avrà eseguito coscienziosamente il suo compito, se è in ritardo od in anticipo. Anche qui sarà cura del direttore di produzione coscienzioso controllare il piano di lavorazione presentatogli dal suo ispettore e controllare giorno per giorno, ora per ora lo svolgimento del lavoro ed essere in grado di poter eseguire quel controllo finanziario che gli permetta di manovrare con destrezza le cifre del suo preventivo per trovare il continuo pareggio e rimanere entro l'ambito prefissogli dal preventivo stesso.

Per il controllo del preventivo e del piano di lavorazione, è necessario che giornalmente il direttore di produzione sia al corrente delle spese eseguite e degli impegni in corso, eseguendo con l'aiuto della con-

tabilità un consuntivo giornaliero da paragonarsi col preventivo. Ecco qui apparire una nuova figura dell'organizzazione cinematografica, e cioè quella del *contabile di produzione.*

L'organizzazione della produzione di un film, oltre ad essere una cosa complicata, è anche una cosa molto delicata. A prima vista sembrerà che la realizzazione di un film sia una cosa di per sè stessa semplice: difatti una quantità di gente, che del cinematografo non conosce altro se non quello che ha visto proiettato sulle tele dei tanti cinematografi, di punto in bianco tenta d'improvvisarsi regista, direttore di produzione, sceneggiatore od altro e cerca, dove e come può, di trovare dei creduloni e li persuade ad investire dei capitali in imprese destinate a fallire, se non prima dell'inizio, per lo meno appena cominciate. Purtroppo, di questi casi ne abbiamo visti e ne vediamo continuamente in tutti i paesi in cui l'industria cinematografica ha un vasto campo di azione.

La Direzione Generale per la Cinematografia, che dà tanto e largo aiuto all'industria cinematografica nascente con i suoi consigli, con i suoi suggerimenti, con la sua assistenza, non ha il compito di convalidare iniziative private che si svolgano ai margini dell'industria cinematografica.

Essa ha tali e tanti problemi da risolvere che le è impossibile di seguire il sorgere e lo scomparire di queste fortunatamente non frequenti apparizioni effimere ed è nell'impossibilità di intervenire direttamente e di intromettersi in questioni, più che altro private, dei produttori.

Purtroppo, tutti questi improvvisati sovente disonesti, oltre a portare dei disastri immediati in una singola impresa, cooperano ad allontanare quei capitalisti che, attratti con ragione dall'industria cinematografica, sarebbero disposti ad investire dei capitali in una seria produzione, ma che, edotti dei disastri correnti, si allontanano dall'ambiente e tolgono in questo modo all'industria cinematografica elementi preziosi. Chiusa questa nuova parentesi, ritorno di nuovo all'organizzazione della produzione ed alla sua particolare delicatezza. Non esagero paragonando il lavoro del direttore di produzione, in questo senso, a quello dell'orologiaio, il quale deve curare a che ogni ingranaggio, ed il più piccolo ingranaggio, stia al suo posto e funzioni a perfezione per non provocare l'arresto del meccanismo intero.

Oltre quello che ho già detto sull'organizzazione, questa comporta anche la costituzione di quello che chiamerò per maggior comprensione

lo *stato maggiore di produzione*, cercando di rendere in lingua italiana la parola tedesca « *Produktionstab* ». Uno stato maggiore ben funzionante, composto di elementi che conoscano le loro mansioni e l'ambito delle medesime, che lavorino di comune accordo senza inutili e dannose interferenze e senza che i singoli soffrano della manìa di accentramento, in una collaborazione stretta e direi quasi amichevole, è il più grande fattore per una buona realizzazione sia artistica che finanziaria.

Qualora fosse possibile ad un direttore di produzione di formarsi un suo stato maggiore col quale poter lavorare per lungo tempo insieme, come ho avuto io la fortuna in Germania nei film che ho fatti, per esempio, col Regista Dupont (il celebre realizzatore di *Variété*, con Jannings e Lia de' Putti) al quale sono stato a fianco tre anni consecutivi, potrebbe dire di aver raggiunto uno dei maggiori ideali di noi direttori di produzione, giacchè soltanto in questo caso si può affrontare con piena sicurezza ogni difficoltà, raggiungendo risultati insperabili, sia artistici che finanziari. È necessario che il direttore di produzione possa disporre di materiale umano diligente, disciplinato, volenteroso e fattivo, che lavori non soltanto per guadagnare uno stipendio, ma anche con passione; passione che si acquista vivendo lungo tempo nell'ambiente cinematografico e che indiscutibilmente è uno degli elementi più utili ad una buona riuscita.

Infatti, non c'è che il cinematografo che possa dare soddisfazione a questa passione, poichè esso è l'unico campo in cui ogni singolo ha la vera e propria impressione di creare dal nulla qualche cosa.

Compito di un buon direttore di produzione è quello di mettere il regista nella felice condizione di occuparsi unicamente della direzione artistica del suo film senza soffrire gli inceppi provenienti da una cattiva organizzazione, manchevole nei suoi singoli elementi.

Quando si è dato il primo giro di manovella ed il film è entrato nella fase esecutiva, il regista deve avere tutta la sua tranquillità. Giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto, tutto ciò di cui egli avrà bisogno per il suo lavoro si deve trovare al giusto posto al momento voluto e nella forma richiesta. Solo allora un regista potrà con mente tranquilla e con una chiara visione del suo film lavorare e creare, scorrere cioè con leggerezza sul binario ben piazzato che il direttore di produzione, insieme col suo stato maggiore, gli avrà messo in opera.

Deve essere ben chiaro nella mente dei singoli componenti dello stato maggiore che una delle doti principali è quella di eseguire puntualmente, senza discussioni inutili, ma con intelligenza, gli ordini che ven-

gono loro impartiti; se durante la preorganizzazione è ammessa e permessa, anzi desiderata, una critica reciproca che vale a costituire la base e formare il piano organizzativo della lavorazione, durante l'esecuzione questa critica deve essere esclusa.

Nell'organizzazione cinematografica bisogna saper comandare e bisogna saper eseguire. Ogni elemento deve distinguere con raziocinio quando è il momento in cui deve comandare e quando è il momento in cui deve obbedire. Soltanto così sarà possibile raggiungere gli scopi prefissi.

Ed ecco come può essere composto uno stato maggiore efficace per un film di portata normale, di programmazione ordinaria; esso potrà essere diviso nelle seguenti quattro categorie:

I. Parte Direttiva:

a) Direttore di produzione;

b) Regista;

c) Ispettore di produzione (in tedesco: *Aufnahmeleiter*, che tradotto letteralmente significa: dirigente delle riprese);

d) Musicista compositore.

II. Parte Esecutiva:

a) Segretario di produzione;

b) Assistente-Regista;

c) Segretario o Segretaria di edizione (in inglese: scriptgirl);

d) Segretario di scena (in tedesco: Hilfsregisseur, ossia aiuto del regista);

e) Contabile di produzione;

f) Direttore d'orchestra.

III. Parte Tecnico-Artistica:

a) Operatore fotografico;

b) Architetto scenografo;

c) Operatore fonico;

d) Costumista od abbigliatore;

e) Montatore;

f) Fotografo.

IV. PARTE TECNICO-ESECUTIVA.

a) Truccatore (uno per uomo, uno per donna) ed eventuale pettinatore e parrucchiere;
b) Aiuto-operatore;
c) Recordista e microfonista;
d) Trovarobe;
e) Attrezzista;
f) Guardarobieri (uno per uomo, uno per donna).

Io ho esperimentato questa formazione nei non pochi film da me realizzati in Germania e l'ho introdotta anche in Italia, dove ha dato veramente e sempre dei risultati soddisfacenti, come per esempio nella mia ultima produzione: *Condottieri*.

L'ordine di dipendenza dei singoli ingranaggi dovrebbe essere, a parer mio, il seguente:

Direttore di produzione.	Regista.	
	Contabile di produzione.	
	Ispettore di produzione.	
Regista . . .	Assistente Regista . . .	Segretario d'edizione.
	Operatore	Aiuto operatore. Fotografo.
	Fonico	Recordista, microfonista.
	Compositore	Direttore d'orchestra.
	Architetto	Trovarobe.
	Montatore.	
Ispettore di produzione.	Segretario di produzione .	Truccatori. Guardarobieri.
	Segretario di scena . . .	Attrezzista.

Come già ebbi a dire altra volta, è necessario che, non appena lo sceneggiatore ha consegnato il copione, si inizi la preparazione dell'organizzazione del lavoro. Per questa organizzazione il direttore di produzione dovrà indire quelle che ho già chiamato sedute di regìa, nelle

quali il copione verrà sviscerato dai singoli elementi in collaborazione, ed a tali sedute dovranno partecipare, come ho detto, oltre al direttore di produzione, il regista, l'ispettore di produzione, l'assistente-regista, l'architetto, l'operatore, il fonico, se è necessario per il tipo del film il costumista ed utile, se non indispensabile, sarà anche la presenza dell'eventuale maestro compositore. Ognuno di questi elementi nel suo campo dovrà portare le proprie osservazioni e le proprie critiche; mentre l'operatore dovrà consigliare sulla realizzazione fotografica delle scene, proporre trucchi e risoluzioni tecnico-fotografiche, il fonico dovrà interessarsi che le costruzioni ed i luoghi dove si realizzeranno le singole scene rispondano alle esigenze acustiche; l'architetto dovrà iniziare i disegni dei bozzetti scenici consigliandosi col regista, l'operatore ed il fonico affinchè le scene corrispondano alle esigenze artistiche di illuminazione, di acustica e, non per ultimo, di recitazione; dovrà, insieme col regista, stabilire l'ammobigliamento delle singole scene ed il piazzamento nella scena dei relativi mobili in modo che il regista, già nella fase organizzativa, possa stabilire sulla carta la maggioranza delle inquadrature (e movimenti di macchina) che gli occorreranno per realizzare le singole scene e l'assistente-regista possa nel contempo cronometrarne, dialoghi alla mano, la lunghezza. L'ispettore di produzione dovrà proporre, su indicazioni fotografiche, attori ed attrici che possano essere presi in considerazione dal regista per la distribuzione dei ruoli; iniziare le prime trattative che il direttore di produzione vaglierà e, se del caso, porterà a termine.

Queste sono, per sommi capi, le attribuzioni dei singoli componenti lo stato maggiore durante la preparazione, che sotto il controllo del direttore di produzione si muoveranno agilmente nei loro reparti.

Quando l'organizzazione della produzione sarà terminata, e si noti che questo periodo non è — come molti possono credere — cosa di poca durata (un'organizzazione fatta come si deve porta con sè per lo meno un mese di lavoro intenso da parte di tutto lo stato maggiore), si potrà pensare ad iniziare la lavorazione.

Prima però di poter dare il primo giro di manovella, dovranno essere stipulati tutti i contratti col personale tecnico e col personale artistico di primaria importanza (cioè con quegli attori che interpretano i personaggi principali del film, gacchè quelli di secondo piano potranno essere scritturati di volta in volta a seconda delle necessità); dovrà essere fissato il contratto con i teatri di posa; dovrà essere stabilito, nel caso in cui nel film ci fossero delle riprese in esterno, il piano esatto e

l'itinerario per queste riprese con relativa preparazione degli alloggi e dell'approvvigionamento di ogni specie e genere nelle singole località e dei permessi delle autorità centrali e locali per le varie zone di lavorazione.

Beninteso, non bisogna dimenticare, e qui faccio un passo indietro, che non appena il produttore ha ideato di realizzare un film, il soggetto dovrà anzitutto essere sottoposto all'approvazione ministeriale, dopo di che, appena terminata la fase preorganizzativa, si dovranno sottoporre al Ministero il piano finanziario, quello tecnico ed artistico, nonchè la sceneggiatura definitiva, per ottenerne il benestare e l'autorizzazione a dare inizio al film. A ciò vanno aggiunte tutte le pratiche ministeriali, corporative e sindacali che debbono essere espletate per poter iniziare la lavorazione.

Siamo infine al gran giorno del primo giro di manovella. È certo che in questo primo giorno, come l'operatore deve avere avanti a sè la sua macchina di ripresa, come il fonico deve essere seduto nella sua cabina, come l'architetto deve aver già completamente ammobiliata ed arredata la prima scena, ognuno dei singoli collaboratori deve avere il *suo* programma di lavoro ben scolpito nella mente.

È inutile che io spieghi qui come il trovarobe debba aver fatto, in collaborazione col segretario di scèna e l'architetto, un elenco esatto di tutti gli attrezzi e di tutti i « requisiti » (per questo mi servo della italianizzazione di una parola tedesca che non ha equivalente nella nostra lingua, ma che vuol dire « fabbisogno »); che il guardarobiere abbia disposto in ogni camerino degli attori tutti i costumi a loro occorrenti; che il truccatore abbia già praparato le parrucche, i baffi, le barbe, i diversi ceroni che saranno necessari per i singoli attori. Non dimentichiamo, a questo proposito, che prima di scritturare definitivamente gli attori, e non solo nel caso di attori novellini, ma anche per attori già conosciuti, dovranno essere eseguiti provini per vedere quale maschera si addica meglio ad ognuno di essi; quale sia il carattere del personaggio da interpretare; quali siano gli abbigliamenti che più o meno si confacciano al ruolo ed alla persona.

E il direttore di produzione? Come ha già detto, il direttore di produzione sarà quello che dovrà trovarsi sul luogo della lavorazione prima degli altri, sorvegliare e verificare che ogni cosa ed ogni persona sia a posto ed uscire dal teatro di posa dopo che tutti gli altri se ne sono andati per accingersi ad un compito non indifferente, e cioè a quello del controllo contabile delle spese della giornata, che in un'organizza-

zione modello non dovrebbero essere eseguite mai senza l'autorizzazione preventiva ed esplicita del direttore di produzione, perchè soltanto così questi potrà sorvegliare che vengano mantenute nell'ambito del preventivo le spese occorrenti, sera per sera controllarne l'esattezza e, in base al preventivo stesso, fare i ragguagli fra le cifre previste e quelle effettivamente spese, e cioè controllare quali voci siano già sorpassate, quali siano ancora al di sotto e, come ho detto altra volta — mi servo qui della stessa espressione — palleggiare o bilanciare le varie voci.

Non si dimentichi che un'amministrazione cinematografica, per quanto semplice nelle sue linee generali, deve essere tenuta al corrente non settimanalmente o mensilmente, come avviene per lo più nelle normali amministrazioni; essa dovrà essere tenuta al corrente *giornalmente*. L'ufficio di contabile di produzione non è una sinecura, giacchè questi, non solo dovrà eseguire materialmente i pagamenti e le registrazioni relative: ma dovrà anche provvedere alle ritenute sindacali e di cassa malattia per ogni singolo componente il complesso artistico, tecnico, delle comparse, figurazioni e generici (che a volte sono migliaia e che hanno diritto alla sera, terminato il loro lavoro, ad essere puntualmente pagati); ai pagamenti delle fatture ai fornitori, controllo delle medesime e, mansione non ultima, alla compilazione serale del consuntivo della giornata totalizzato colle spese precedenti. Tutto questo sotto il controllo del direttore di produzione il quale, allorquando avrà terminato la parte contabile, dovrà insieme con l'ispettore di produzione sedere ancora al tavolino e dettare l'ordine del giorno o programma per il giorno successivo; sorvegliare che siano eseguiti gli ingaggiamenti dei generici e dei ruoli secondari per il giorno seguente, che gli attori principali siano avvertiti dell'ora in cui dovranno trovarsi in teatro per le riprese; disporre per il servizio dei trasporti sia delle persone che delle cose come mobili, attrezzi, ecc.; che in sartoria siano pronti i costumi per il giorno dopo; dettare alla segretaria il rapporto lavorativo della giornata; controllare i metri di pellicola girata, quelli che sono stati mandati alla stampa, ed assicurarsi che l'ispettore di produzione abbia ordinato per il giorno dopo la pellicola necessaria, che si sia occupato di inviare quella della giornata alla stampa, che abbia provveduto a far preparare la proiezione del « già girato » nella giornata, ecc. ecc.

Per quanto però il lavoro possa essere ben organizzato e bene ordinato, non si deve dimenticare che il direttore di produzione non ha esaurito le sue funzioni nel momento in cui il lavoro corre in pieno ed egli ha verificato e controllato che tutto quello che era stato predisposto

sia stato attuato: bisogna pensare, e di questo forse il profano non potrà rendersi conto, che ogni giorno, ogni ora e, non esagero, ogni minuto, possono sorgere dei piccoli incidenti, delle nuove situazioni, possono pararsi davanti al lavoro degli ostacoli che al primo momento sembrano insormontabili e che debbono essere invece superati con rapidità e con intelligenza, giacchè non bisogna dimenticare quanto costi una giornata lavorativa per tutto il complesso. Il mio maestro, Erich Pommer, aveva fatto affiggere in un angolo della scena, dove attori e tecnici dovevano passare frequentemente, un cartello sul quale era scritto a lettere cubitali: « Ricordate che ogni ora costa al produttore 500 marchi ». E questa non è un'esagerazione perchè, se in Italia un film è più economico, effettivamente in Germania per un complesso normale in pieno funzionamento la spesa effettiva è di cinquecento marchi all'ora.

Il direttore di produzione di coscienza, il quale sa quanto costi una giornata lavorativa e di conseguenza ogni ora perduta, trema davanti ad ogni piccolo incidente che può far perdere del tempo e deve mettere a contributo tutta la sua intelligenza e tutta la sua esperienza ed energia perchè il sassolino che gli si para davanti ai piedi non si trasformi in una valanga rovinosa.

Le piccole liti e le gelosie, le esasperate suscettibilità di certi attori, i cattivi umori di certe dive, le esigenze giustificate ed ingiustificate del regista, il nervosismo dei generici sono tante piccole cause che possono provocare i lievi e gravi incidenti a cui ho fatto cenno.

L'improvvisa malattia di uno degli interpreti, per la quale è necessario capovolgere l'ordine di lavorazione della giornata e forse di due o tre giorni consecutivi; un guasto agli apparecchi che causi un arresto, alle volte anche di ore, che debbono essere poi riguadagnate, ed altri infiniti casi simili sono cose che mettono a dura prova l'ingegno di un direttore di produzione ed esigono che egli sia continuamente al lavoro. E qui davvero si può constatare, come il direttore di produzione debba essere onnisciente, debba avere il dono dell'ubiquità e della previsione. Nulla deve giungere imprevisto al direttore di produzione e se per caso si dovesse verificare un incidente prodotto da causa di forza maggiore, egli deve trovare immediatamente il rimedio opportuno nella forma più adeguata e nel modo più economico.

Durante la lavorazione di un film non è raro che, per incidenti impreveduti, il direttore di produzione si trovi innanzi a dei fatti che il più cauto ed esperto non avrebbe potuto in nessun modo prevedere. È vero che nel fare il preventivo ed il conseguente piano di lavorazione

un direttore di produzione esperto deve fin da principio tener conto di tutti quei fattori prevedibili che potrebbero portare a ritardi ed a spostamenti. Ad esempio, nel calcolo delle riprese in esterno, e nello stabilirne la durata, si deve considerare che purtroppo il Dio Pluvio non è il capo elettricista ideale e che quel gran parabolico che è il sole può alle volte non funzionare per giorni e giorni. Perchè se il film non deve proprio contenere una scena sotto la pioggia (ed a questo proposito si ricordi che una simile scena risulterà sempre più vera e di maggiore effetto se fatta in stabilimento con la pioggia e con la luce artificiale) si sarà costretti ad un arresto e quindi se si può dire che effettivamente per la scena in esterno occorreranno, mettiamo ad esempio, dieci giorni, se ne debbono calcolare almeno tre o quattro di riserva per le eventuali alterazioni atmosferiche. Questa può essere una base di proporzione, giacchè per un film i cui esterni durino due mesi si possono calcolare dai 10 ai 12 giorni di cattivo tempo.

Altrettanto dicasi per le scene in teatro, per le quali si dovrà tener conto anche delle giornate necessarie all'architetto per realizzare le sue scene in confronto alla disponibilità dei teatri, calcolando se forse non sarebbe più economico intercalare una o più giornate di costruzioni e di conseguente pausa nel girare (giornate che possono essere impiegate dal regista per la scelta del materiale già impressionato, istruzioni al montatore, ecc. e quindi mai perse per il lavoro in definitiva) oppure far eseguire le costruzioni con lavoro continuativo di giorno e di notte, sobbarcandosi la spesa di ore straordinarie degli operai, aumentando o raddoppiando il numero delle squadre, ecc.

Come dico, di questi casi che sono tipici e che si presentano in ogni film deve esser tenuto conto in partenza col dovuto discernimento e non semplicemente a lume di naso, e ciò in considerazione, ad esempio, dei contratti che si debbono stipulare e che si deve cercare di ridurre, con quella dovuta elasticità, per prevenire le sorprese, alla durata minima indispensabile per evitare che o un attore sia scritturato per troppo breve tempo ed entri poi nel così detto *pro rata temporis* imprevisto; o che venga scritturato, diciamo, per 15 pose e ne abbia effettivamente due sole; o che il teatro di posa venga preso in affitto per un periodo troppo corto col rischio di vedersi un bel giorno nell'obbligo di doverlo sgombrare ancor prima di aver finito il film.

È vero che per invalsa consuetudine, la direzione dei teatri ben di rado fa uso di questo suo diritto di padrone di casa, ma siccome anche questa in un simile caso ha delle perdite, se ne rivarrà certamente sul

produttore, il quale dovrà attingere nel fondo degli imprevisti per una cosa che in questo caso sarà imprevista soltanto per inesperienza del direttore di produzione e non per causa di forza maggiore.

Ma quando il direttore di produzione si viene a trovare di fronte ad un caso che, come ho detto in principio, egli non ha potuto prevedere malgrado ogni suo accorgimento, allora, si dimostra l'abilità, la presenza di spirito e l'elasticità della sua mente. E tutto ciò è frutto di sola pratica. Solo con l'esperienza acquisita in anni di lavoro si fronteggeranno simili incidenti, evitando che degenerino in catastrofi.

Qui citerò un esempio occorsomi quando nell'inverno del 1931 giravo a Berlino con E. A. Dupont il film *Salto mortale*.

L'autore del soggetto, il francese Machard, aveva ideato una « sensazione » di circo equestre, quella che aveva dato il titolo al film *Salto mortale*, che a prima vista sembrava molto facile ad essere eseguita. Chiamato uno specialista, gli si diede da studiare la realizzazione di questo apparecchio ed allora soltanto si vide quanto esso fosse complicato. Settimane di studio furono necessarie per trovare un altro apparecchio che desse lo stesso risultato spettacolare, ma che fosse di più facile realizzazione e di minore spesa; finalmente dopo prove e riprove, su modello in scala ridotta 1 a 100, si riuscì a trovare il meccanismo adatto. Dopo aver girato per 14 notti nel circo Busch di Berlino tutte le scene di recitazione, era giunta finalmente la notte in cui si sarebbe dovuto girare il salto mortale. 6.000 comparse riempivano le gradinate del circo; 14 apparecchi di ripresa erano piazzati nell'ambiente e gli attori stavano già per salire ai loro posti, quando all'improvviso un operaio, distrattamente, caricando la catapulta che doveva lanciare i due acrobati, impersonati da Anna Sten e da Adolf Wohlbrück, per un falso movimento, spezzò una forte molla d'acciaio che doveva imprimere il movimento all'apparecchio. Erano le due dopo mezzanotte e non c'era nessuna possibilità di rimediare all'incidente. Naturalmente, sarebbero stati fior di biglietti da mille marchi a volare se non si fosse potuto entro la notte stessa girare la sensazione. Il produttore si strappava i capelli prevedendo il disastro finanziario; ma il regista e il direttore di produzione, il sottoscritto, in dieci minuti di colloquio a quattr'occhi avevano trovato la soluzione: si sarebbe risolta la scena con un lavoro di montaggio, girando separate e con trucchi fotografici le varie fasi del salto mortale e dando così l'effetto voluto e forse, non mi perito a dirlo, superiore a quello che si sarebbe ottenuto girando la scena in una sola inquadratura. Risultato? Il tempo perso mezz'ora: la situazione salva.

Quando girai come assistente-regista di Hans Schwarz il film *Capitano Craddok,* che si svolgeva per la quasi totalità su una nave da guerra francese, ci trovammo ad aver girato alcuni esterni su una vera nave da guerra francese nella rada di Montecarlo. Si inviarono le fotografie all'architetto a Berlino perchè si ricostruisse per tre quarti la nave stessa in teatro. Per un errore in uno degli uffici della casa produttrice, le fotografie andarono smarrite ed uno degli impiegati nel suo zelo, per non far scoprire lo smarrimento, passò all'architetto le fotografie di un'altra nave. Rientrati a Berlino, si sarebbero dovute continuare le riprese in teatro, ma la nave costruita e che era costata la bellezza di 46.000 marchi non rispondeva alle scene girate dal vero; il tempo stringeva perchè, a causa del maltempo, durante gli esterni si erano perduti giorni preziosi ed ogni giorno perduto per le variazioni da farsi sulla costruzione avrebbe significato spendere vari fogli da mille, giacchè il film era realizzato in tre edizioni e correvano, oltre i contratti degli attori inglesi e francesi, anche le loro diarie in Berlino. Il direttore di produzione Erich Pommer, trovò immediatamente una soluzione: invece di girare le scene in teatro ci fece riprendere il treno e ritornare a Montecarlo, facendoci girare in originale le sale del Casino che erano progettate come costruzioni in teatro e che avrebbero seguito quella della nave. Il ritardo risultò di 24 ore soltanto. Ecco un esempio che dimostra come il direttore di produzione debba avere non solo un intuito facile del rimedio da adottare ma debba possedere al massimo grado le cifre del suo preventivo per potere, in un batter d'occhio, fare il conguaglio fra le nuove spese da affrontare, in paragone di quello che sarebbe costata la troupe inutilizzata per un numero x di giorni. Pommer, fatto il calcolo, aveva constatato che il nuovo viaggio, il nuovo soggiorno a Montecarlo non avrebbero aggravato alcuna voce del preventivo.

Un terzo esempio, occorsomi durante la realizzazione di *Casta Diva* fu il caso di una scena che si sarebbe dovuta girare in esterno nel giardino di una villa di Roma. Purtroppo il tempo, che fino ad allora si era mantenuto bello, improvvisamente cambiò e nella mattina in cui si sarebbe dovuta girare la scena del giardino, caso raro a Roma, nevicava. La scena si svolgeva in autunno con le foglie cadenti e quindi era impossibile girarla. Calcolando un minimo di tre giorni di impossibilità di girare in esterno, fatti i miei conti, mi risultò che sarebbe stato molto più conveniente girare la scena nel teatro di posa; ma un'altra disgrazia volle che l'architetto che avrebbe dovuto improvvisare la scena in teatro fosse ammalato. Questa constatazione fatta alle sette del mattino mentre

alle nove si sarebbe dovuto girare, mi mise nelle condizioni di dover trovare una soluzione immediata, giacchè un rinvio di poche ore sarebbe stato disastroso, dato che la sera la Eggert, protagonista del film, doveva partire da Roma per un nuovo contratto che doveva adempiere a Berlino. Che cosa mi rimaneva da fare? Improvvisarmi architetto e dirigere, dando di mano io stesso alla creazione di questo giardino improvvisato. Infatti, invece che alle nove, si potè iniziare a girare la scena alle undici e la sera alle nove Marta Eggert poteva partire per Berlino.

Ecco, con questi esempi, dimostrata una delle doti che deve avere un vero direttore di produzione. Potrei, con altri esempi, dimostrare quali e quanti altri casi si presentino ad un direttore di produzione, casi da risolvere improvvisamente e prontamente, se questo non mi portasse molto lontano.

A fianco del direttore di produzione, oltre a tutti gli altri suoi collaboratori, è necessario che si trovi un assistente che chiamerò ispettore di produzione (tale termine si adatta sufficientemente alle mansioni di questa persona, forse più di quello di segretario comunemente usato da noi). Questo ispettore di produzione deve essere quello che *ispeziona* l'andamento della lavorazione e che si occupa affinchè gli ordini impartiti dal direttore di produzione vengano anche eseguiti col dovuto discernimento, puntualmente ed esattamente. Egli deve essere il braccio destro del direttore di produzione, e ad esso è affidata l'esecuzione materiale di ciò che la mente, il direttore di produzione, ha preparato.

Anche un ispettore di produzione non s'improvvisa; anche per lui è necessaria una certa pratica, ma una persona dotata di intelligenza e comprensione pronta, e soprattutto di energia, impara relativamente presto e si perfeziona anche più presto nelle sue mansioni. Però una delle doti, e forse tra le più importanti, necessarie all'ispettore di produzione è il tatto e, purtroppo, questa dote non si acquista con la pratica, ma deve essere innata nella persona.

L'ispettore, infatti, è in immediato e continuo contatto col regista, con gli attori, con le attrici, con l'operatore, coi generici, insomma con persone che, a torto od a ragione, sono dotate di una incredibile suscettibilità, direi quasi di una ipersuscettibilità. Quante volte un ispettore che non sappia trattare la sua gente col dovuto tatto, che non sappia trovare il tono giusto per fare un'osservazione o per riferire un ordine, ecc., è stato causa dello scatenamento di uno di quei temporali cinematografici che possono mettere in pericolo la riuscita di una scena od anche un complesso di scene.

Beninteso, è necessario che all'ispettore non venga accumulato eccessivo lavoro o meglio non gli vengano affidate mansioni che non gli competono o che sono al di sotto del suo grado. Ed ecco perchè io preferisco adoperare per questa funzione la denominazione di ispettore piuttosto che quella di segretario, giacchè quest'ultima dà troppo facilmente luogo a scambiarne le mansioni. La parola segretario (e di segretari nella terminologia cinematografica italiana ce ne sono troppi) dà forse l'impressione che questo signore debba essere a disposizione di tutti, essere un po' un tirapiedi, un galoppino, mi si scusi il termine francese: « un bon à tout faire », al quale l'attore tale dà ordine di portargli un caffè od il regista quello di portargli una sedia per riposare le sue stanche membra, o l'architetto l'ordine di andare a ritirare dal fornitore X, Y o Z i mobili scelti o perfino di andarne a scegliere affidandosi al suo gusto. L'ispettore il quale deve, come lo dice il suo nome, ispezionare il buon andamento dei vari servizi riguardanti le riprese deve anche essere messo in condizione di seguire le riprese; per questo il termine tedesco di « Aufnahmeleiter » (Aufnahme = ripresa; Leiter = dirigente) è il più esatto che si possa trovare.

L'ispettore, dunque, deve potersi dedicare completamente alla sorveglianza delle riprese ed assistervi dal principio alla fine, curando che tutto ciò che per esse è necessario si trovi, in caso di esterni, sul posto, in caso di riprese in teatro, nel teatro stesso; deve esser pronto ad inviare i suoi dipendenti (segretari di scena, trovarobe, attrezzisti, guardarobieri, truccatori) con la massima celerità nelle più svariate direzioni.

Qui mi si potrebbe obbiettare che tutte queste funzioni spetterebbero in fondo al direttore di produzione. Io credo di aver già risposto a questa osservazione; ma voglio a questo punto ricordare che la funzione dell'ispettore di produzione può essere solo il primo gradino per diventare un giorno direttore di produzione. Mentre infatti l'ispettore di produzione ha una funzione direttiva, questa è sempre in sott'ordine e per essa non necessitano nè una cultura artistica, nè una cultura commerciale, nè una cultura tecnica, doti tutte queste invece *indispensabili* per un direttore di produzione. Ho potuto osservare a questo proposito un fenomeno convincente in Germania nel 1933, quando per la rivoluzione nazional-socialista si è avuta una epurazione degli elementi non ariani: siccome il 98 % dei direttori di produzione, come del resto di tutto l'ambiente cinematografico tedesco, era non ariano, si è avuta con la loro uscita una improvvisa mancanza di direttori di produzione. Allora si fece avanti una numerosa schiera di « Aufnahmeleiter » e fra questi

molti di effettivo valore nel loro campo, ma ahimè, ben presto quasi tutti, ad eccezione di tre o quattro, dopo il loro primo film dovettero far marcia indietro e sparire dal campo o tornare alle loro vecchie funzioni.

Ripeto, quella dell'ispettore di produzione non è una mansione troppo difficile; la persona che vi si dedica deve essere però dotata di intelligenza, agilità della mente pronta nell'esecuzione e, come ho detto, fra le doti che deve avere non ultima è quella del tatto nei rapporti con i terzi, pur senza mancare di autorità sui propri dipendenti.

Come l'ispettore di produzione, abbiamo detto, è il braccio del direttore di produzione, così anche il regista ha un suo esecutore: l'assistente regista e adopero con intenzione la parola assistente e non quella di aiuto, giacchè l'assistente regista è in fin dei conti quasi un regista in sott'ordine, mentre l'aiuto, qualora ci sia, ha funzioni molto più materiali e meno artistiche.

Molti assistenti registi, purtroppo, non hanno ben compreso il loro compito e credono che osservare quello che fa il regista, dargli ogni tanto un consiglio, più o meno opportuno, correggere un dialogo, forse anche dirigere una scena in assenza del regista siano le loro uniche funzioni. Purtroppo, questo non basta: il lavoro dell'assistente regista è un lavoro duro e faticoso, ma che, ben compreso, può dare delle vere soddisfazioni ed aprire all'individuo intelligente e dotato di senso artistico la strada della regìa. Io parlo di questo ramo con cognizione di causa, giacchè sono stato per otto anni assistente regista e credo di potermi vantare di essere stato, se non il primo, almeno uno dei primi assistenti in Europa.

L'assistente, oltre ad essere un « alter ego » del regista durante le riprese, deve essere anche un preparatore delle medesime: egli deve, copione alla mano, preparare, correggere, completare la scena; deve interessarsi, prima che il regista entri in teatro di posa che tutto ciò che è necessario per la giornata sia anche al posto voluto, che gli attrezzi ed i mobili che il regista ha richiesto rispondano anche al suo desiderio, deve consigliare gli attori nella scelta dei loro abbigliamenti, occuparsi delle truccature dei personaggi, preparare insomma al regista il compito della giornata e poi consigliarlo nella successione delle scene e spesso anche guidarlo, giacchè molte volte un regista entusiasmato dal suo lavoro perde di vista il montaggio del film ed è l'assistente che deve dirgli che forse un primo piano che egli vorrebbe girare è inutile e che al posto di questo manca un campo medio o che un campo lungo potrebbe avvantaggiare la scena.

L'assistente regista deve poi preparare gli attori ed occuparsi che essi conoscano i loro dialoghi a memoria; deve, cronometro alla mano, sorvegliare che le scene risultino della lunghezza voluta, controllare che la segretaria di edizione abbia trascritto con esattezza la scena girata, annotato i dialoghi, fatti i necessari appunti sulle disposizioni dei mobili, degli attrezzi, sugli abbigliamenti degli attori (affinchè, per esempio, l'interprete principale non entri da una porta in frack ed esca dalla medesima in pigiama). Egli deve ancora occuparsi che il regista, preso dalla smania di troppo ben fare, non giri metri e metri di pellicola inutile; essere il portavoce del regista per impartire gli ordini alle comparse e dirigerne i movimenti mentre il regista si occupa degli attori di primo piano; pensare a preparare il programma per il giorno seguente ed informare la direzione del compito eseguito nella giornata, e se esso è stato puntualmente adempiuto o meno, ed eventualmente suggerire alla direzione di produzione una modificazione del piano di lavorazione.

Purtroppo, quando alla sera il regista, stanco dal lavoro della giornata, lascia il teatro, l'assistente regista coscienzioso non può fare altrettanto; la prima automobile che lascia il campo del lavoro non è per lui, egli si deve limitare a gettarvi un'occhiata nostalgica, prendere il coraggio a due mani ed intrattenersi, forse in non lieti conversari, col segretario di scena, con l'architetto, col trovarobe, con la segretaria di edizione, con l'ispettore e col direttore di produzione.

Quante volte mi è accaduto durante gli anni in cui fui assistente regista di essere non solo l'ultimo a lasciare il teatro, ma di andarmene a casa dove, inghiottito in fretta un boccone, mi sono seduto al tavolino per lavorare fino a notte inoltrata alla ricostruzione di scene del copione che il regista aveva all'ultimo momento deciso di cambiare o svolgere altrimenti; preparare delle variazioni al piano di lavoro, ecc. ecc. per poi, dopo aver dormito neanche due ore, essere di nuovo alle sei della mattina pronto per recarmi sul posto di lavorazione.

Come ho detto, la vita dell'assistente è una vita di sacrifici; ma se chi la segue lo fa con passione, non se ne accorgerà e raccoglierà certo molto maggiori soddisfazioni, quando vedrà che il suo lavoro non è stato inutile, di quelle che raccolgono coloro che espletano apaticamente, pur di chiamarsi assistenti registi, le loro mansioni.

Nel certificato che il regista E. A. Dupont mi ha rilasciato dopo tre anni di lavoro comune, prima che io mi distaccassi da lui per diventare direttore di produzione, è scritto: « L'unico assistente regista che io abbia avuto durante i miei lunghi anni di lavoro che merita veramente

questa qualifica e dal quale mi distacco con vero dolore ». Questa frase è per me una delle più grandi soddisfazioni che abbia potuto raccogliere sul mio cammino cinematografico ed ecco perchè mi permetto di dare alcuni consigli ai miei ex colleghi assistenti registi effettivi ed agli aspiranti.

Come molti produttori, direttori e registi non hanno ancora bene afferrato quale importanza abbia nelle riprese di un film sonoro l'operatore fonico, così molti tecnici che potrebbero divenire dei buoni fonici esagerano le difficoltà che credono di trovare su questo cammino.

Come l'operatore fotografico è necessario ed importante per la fotografia del film, altrettanto necessario ed importante è il fonico per la parte acustica.

Il sonoro oggi, dopo sette anni di vita, non è una parte accessoria del film, ma ne è una parte essenziale, integrante, indivisibile. Quello che molti non hanno ancora capito è che, come l'operatore deve avere il tempo necessario per piazzare il suo apparecchio ed i suoi proiettori per illuminare la scena, allo stesso modo deve essere concesso al fonico il tempo necessario per piazzare il suo od i suoi microfoni; come l'operatore può provare e riprovare per ottenere gli effetti di luce ed ombre voluti, così anche il fonico deve poter provare e riprovare per ottenere i piani acustici e la chiarezza delle parole. Mentre all'operatore si fanno in genere le più grandi concessioni, perdendo alle volte ore ed ore per cambiamenti e prove di luci, al povero fonico si fanno le maggiori restrizioni.

Se l'operatore, dopo girata una scena, crede per esempio che le luci non erano adatte gli si permette senz'altro di rigirarla, se non altro per sicurezza; se invece il fonico esce dalla sua cabina e protesta perchè non ha capito una parola del dialogo e perchè i rumori di fondo coprivano la voce degli attori, si eleva un coro di proteste e, per lo più il dibattito si conchiude con un draconiano: « E allora si sincronizzerà alla fine! ». Qui sta l'errore! Una scena girata e ripresa fonicamente a sincrono (presa diretta) avrà sempre un altro risultato di quella sincronizzata in sede di doppiato: l'attore che ha provato e riprovato una scena e che « la possiede » nel suo intimo, darà alla sua voce un'intonazione ben diversa di quella che potrà darle settimane più tardi, « a freddo », davanti alla tela della sala di sincronizzazione. Gli effetti di piano e forte che si ottengono nel movimento saranno ben diversi di quelli ottenuti stando fermi davanti al microfono e leggendo il testo posto sul leggìo. L'atmosfera dell'ambiente sarà insomma tutta un'altra.

Si noti altresì che molte volte un attore ad un'attrice che dànno ottimi risultati nella presa diretta non hanno nessuna pratica di doppiato, e quindi vengono a trovarsi davanti al microfono nella sala di sincronizzazione con la scena che si svolge sulla tela ed il testo che debbono ripetere sul leggìo, non sapendo dove mettere le mani e combinano un disastro ancora più grande della mal riuscita scena in presa diretta.

Qui mi si permetta una breve parentesi in tema di doppiato di film italiani. Purtroppo, uno dei più gravi difetti dei nostri film è la mancanza di attori che, per chiamarsi veramente tali, debbono essere non solo fotogenici, ma anche fonogenici: non basta per un'attrice avere un bel musino, bisogna che abbia anche una buona voce e bisogna che questa sia educata. Per un attore non è sufficiente che egli sappia portare bene il frack o sia un buon sportivo: occorre che egli sappia anche esprimere con le parole i sentimenti che deve interpretare nella scena e che queste parole siano misurate ed abbiano il colorito giusto. Purtroppo, molti di coloro che si spacciano per attori od attrici non hanno la benchè minima idea di quello che sia l'arte della recitazione e, ciò che è ancor peggio, non vogliono nemmeno impararla; credono che il cinema sia un divertimento, un mezzo per guadagnare facilmente degli onorari favolosi o per raggiungere altri scopi: l'improvvisata diva, forse per trovare un ricco ammiratore; il bel giovane attore per rompere molti cuori femminili!

Anche fare l'attore è una « fatica » a cui bisogna dedicarsi con passione, con abnegazione e soprattutto con molto studio e molti sacrifici: solo così si potrà divenire attori completi ed evitare la *vergogna* (questa è per me l'unica parola adeguata) di vedersi in fotografia sulla tela, ma udir uscire dall'altoparlante, invece della propria, la voce di un collega.

Il doppiato di un attore in un film italiano dovrebbe, secondo me, essere ammesso solo nel caso in cui, per scopi artistici e commerciali, si affidi l'interpretazione di un ruolo ad un attore straniero che non sia padrone della nostra lingua.

Ritornando ora al nostro argomento, esaurito a grandi linee, dei diritti del fonico, vorrei in poche parole anche dire dei suoi doveri: per fare il fonico non basta essere un buon elettrotecnico, un perfetto ingegnere, sapere cioè in caso di guasto, cosa si debba fare per eliminarlo ed essere tranquilli che la parte meccanica dell'apparecchio sonoro funzioni senza incidenti. Il fonico deve essere dotato di un buon orecchio musicale (con questo non intendo dire che egli debba essere un musi-

cista, bensì che abbia un orecchio molto sensibile) e non solo per le riprese musicali, ma anche per quelle parlate, giacchè in un certo senso anche la parola è musica. Infatti, io ho visto all'estero che fonici dotati di questa qualità non solo erano capaci di riprendere a perfezione musica e dialoghi nella propria lingua, ma anche dialoghi lunghi e difficili in lingue straniere a loro sconosciute e dei quali non andava perduta nè una parola, nè l'intonazione, nè l'espressione.

Non solo il funzionamento del record di registrazione è importante, ma anche, e forse più importante, è il piazzamento dei microfoni in confronto ai movimenti degli attori nella scena per poter dare l'impressione dei diversi « piani acustici »; e nelle riprese orchestrali non è sufficiente piazzare uno o più microfoni nel teatro, tanto da dare un'impressione generale della musica; bisogna anche conoscere il valore e la importanza dei singoli strumenti nella composizione e saperli quindi piazzare di fronte al microfono e nel confronto totale dell'orchestra, non in base ad uno schema unico che forse è adatto per una sinfonia a grande orchestra, ma non si addice per nulla ad una pastorale o ad una eroica e tanto meno ad un quartetto o ad uno jazz.

E ancora una volta si vede come per ogni elemento produttivo del cinematografo sia necessario uno studio, una preparazione: come il miglior fotografo non s'improvvisa operatore cinematografico, così un buon elettrotecnico non s'improvvisa fonico.

Passiamo ora ad un altro dei nostri collaboratori: l'architetto-scenografo. Ecco che anche qui ci troviamo di fronte ad una massa di problemi che l'architetto cinematografico, a differenza di un normale architetto, deve saper risolvere. Oltre ad avere necessarie conoscenze cinematografiche che gli permettano di realizzare una scena nelle dovute proporzioni, dando quei voluti effetti di prospettiva necessari, egli deve saperla costruire in quelle parti essenziali che l'apparecchio di presa può sfruttare: alle volte una stanza che in una casa normale è composta di quattro pareti ed un soffitto, nel teatro di posa sarà costituita da tre od anche da due o tre spezzettature; il soffitto dovrà essere quasi sempre accennato per una inquadratura a campo lungo, o se ne dovrà dare l'impressione con effetti pittorici di luce od altro.

Lo studio del problema delle luci e dei loro effetti non è dei più facili; se ad esempio si avranno delle finestre dalle quali dovrà entrare il sole, le pareti in cui esse saranno praticate non dovranno essere addossate al muro del teatro, ma dovranno avere quella necessaria distanza affinchè l'operatore vi possa far piazzare i suoi proiettori in

modo che i raggi del « sole » diano l'impressione di verità; deve saper calcolare l'altezza sufficiente delle pareti, evitando di costruirne di quelle alte sei metri mentre, per esempio, la macchina di presa non potrà inquadrarne che tre; dovrà conoscere quali materiali potrà impiegare, se legno o calcestruzzo o tela od altro per ottenere quegli effetti acustici che diano la impressione della naturalezza e via discorrendo.

Siccome poi la funzione dell'architetto cinematografico non si limita alla pura e semplice costruzione degli ambienti, ma si estende anche al loro arredamento, spetta a lui, aiutato dal suo trovarobe, la ricerca dei mobili, dei soprammobili e degli attrezzi necessari. Egli deve saper disporre i particolari negli ambienti, non a caso od a seconda di un suo gusto personale, ma nel modo più adatto alla realizzazione della scena del film, in base agli angoli dell'obbiettivo ed ai movimenti degli attori. Ed ecco perchè è necessario, come ho detto altre volte, che egli assista alle sedute di regìa, fissando così fin da principio ogni cosa.

Anche una funzione economica gli spetta, giacchè egli non solo dovrà sapere quanto potrà venir a costare il complesso di scene per il film, vagliarne i preventivi e consigliare il direttore di produzione su di essi, ma dovrà pensare anche cinematograficamente, e cioè se di una stanza si dovrà vedere solo un angolo, egli dovrà costruire soltanto quell'angolo e sapendo che il costo è di lire x per metro quadrato, egli dovrà evitare, (sapendo altresì che l'apparecchio di presa munito di obbiettivo 28 o 50 o 75 non abbraccia che un angolo tot) di costruirla o troppo alta o troppo bassa, o troppo grande o troppo piccola perchè se è troppo alta o grande sono denari sprecati in precedenza; se è troppo piccola o bassa bisognerà all'ultimo momento ingrandirla o rifarla completamente di nuovo, ed ecco che il direttore di produzione dovrà attingere alla voce degli imprevisti per una cosa che avrebbe dovuto essere prevista in precedenza.

Allo stesso modo, dopo presi i dovuti accordi col regista, l'architetto scenografo dovrà regolarsi nella scelta dei mobili e degli attrezzi, giacchè se nelle inquadrature previste dal regista saranno necessarie, mettiamo, due sedie è inutile portarne in teatro una dozzina; se per uno sfondo sarà necessario un quadro, sarà inutile trasformare l'ambiente in una pinacoteca e così via. Se nel copione è scritto che l'attore Tizio siede ad una scrivania ed intinge una penna nel calamaio o che l'attrice tale si stende su di una sdraia e sprofonda in un monte di cuscini il compito dell'architetto, che naturalmente deve avere la necessaria cultura, è di vedere che quel calamaio in cui, diciamo, Napoleone intinge la penna

non sia un calamaio '900 e la penna una penna d'acciaio o che i cuscini della sdraia abbiano disegni moderni mentre l'attrice è vestita in costume rococò.

Sarà anche compito dell'architetto vedere che i bicchieri dell'elegante bar di un grande albergo, che gli porterà il suo trovarobe, non siano bicchieri che appena appena potrebbero trovarsi in un'osteria di campagna; come quelli necessari per una bettola non siano coppe di cristallo prezioso e così via.

Ma qui voglio dire una parola a difesa degli architetti: è necessario che il produttore, o meglio il direttore di produzione, non faccia economie inutili che poi vanno a danno del preventivo, e non neghi quindi all'architetto l'aiuto di un esperto trovarobe, dicendogli come ho sentito tante volte io stesso: « Beh, se non ha tempo lei, c'è il segretario che potrà farlo ». Prima di tutto il segretario ha altre funzioni; in secondo luogo questi non ha la necessaria cultura per poter distinguere se il mobile od un oggetto rispondano ai requisiti voluti. Per questo è necessaria una persona speciale: il trovarobe. Questi graverà forse di qualche centinaio di lire in più sul preventivo, ma d'altro lato farà risparmiare fior di quattrini quando si potrà avere la sicurezza che, sotto l'occhio vigile dell'architetto, ogni cosa si troverà al suo posto già prima di dare inizio alla scena.

Credo, con questa mia dissertazione sulle funzioni di alcuni dei componenti dello stato maggiore, di aver fatto comprendere come l'ispettore di produzione, l'assistente regista, l'operatore, il fonico e l'architetto siano i più stretti collaboratori ed aiuti del direttore di produzione e come debba essere desiderio di questi potersi formare un proprio stato maggiore, avvalendosi in continuità degli stessi elementi provetti con i quali, con l'andar del tempo, affiatarsi ed arrivare ad una organizzazione perfetta.

Mi resta ancora da dire sulla necessità di una stretta collaborazione in cinema.

Nessuna delle categorie di prestatori d'opera è presso il pubblico tanto svalutata e gode fama tanto cattiva quanto quella dei lavoratori del cinematografo; infatti in nessun altro ramo dell'industria come in quella cinematografica si assiste all'arrivismo di incompetenti solo perchè una qualsiasi « combinazione » si trova casualmente nelle loro mani. Chi si dedica a questo ramo di lavoro con passione, serietà di intendimenti e coscienza del lavoro non può tollerare che sconosciuti qualsiasi, disonesti speculatori, incompetenti arrivisti, malgrado la vigi-

lanza ed i provvedimenti che esistono in proposito, si introducano in questo campo che ha degli scopi degni d'arte, d'industria e di commercio, delle vedute etiche, che sono fra i più forti strumenti di propaganda sociale; poichè ciò torna a tutto danno di coloro che si dedicano al cinematografo con l'apposita preparazione e con la necessaria esperienza.

È indispensabile che i prestatori d'opera cinematografici siano dotati di serietà, onestà, competenza indiscutibili sotto ogni punto di vista; la loro attività deve essere disciplinata opportunamente, riconoscendone tutta l'importanza e la responsabilità agli effetti della buona riuscita dei film.

In nessun'altra industria si spendono con tanta facilità milioni come nel fare il cinematografo, quasi nessun'altra industria dà lavoro a tanti e tanto svariati rami del commercio come il cinematografo; ma altrettanto nessun'altra industria consente a tanti elementi incompetenti, o peggio ancora, disonesti, di entrarvi e di lavorare, più o meno sott'acqua, mettendo in azione tutte le loro qualità negative e rovinose. Bisogna che questi fuori-legge capiscano una buona volta che per fare del cinematografo ci vogliono serietà ed onestà, e bisogna che tutti quelli che lo fanno effettivamente considerandolo alla pari di ogni altra industria la più seria e la più positiva, insorgano ed oppongano una netta resistenza a questi cavalieri d'industria in caccia della combinazione dalla quale potranno trarre profitto per uno o due mesi, o, se la combinazione fallisce fin da principio, per una o due settimane, e se essa non arriva a maturazione, ricavarne almeno una colazione od un pranzo.

E quando parlo di onestà cinematografica, non alludo unicamente al senso esplicito della parola onestà, vi alludo anche in un senso metaforico, significando con ciò, e non mi stancherò di ripeterlo, che per fare del cinematografo, bisogna saperlo fare, bisogna averlo imparato.

Ogni collaboratore deve essere cosciente delle responsabilità che egli ha di fronte al produttore, al suo datore di lavoro. I denari che egli direttamente o indirettamente maneggia se vanno perduti non sono perduti solamente per il capitalista più o meno credulone, ma sono perduti anche per l'industria in generale, sono perduti per ogni singolo prestatore d'opera.

A che vale guadagnare uno stipendio più o meno elevato per un paio di mesi (non parlo dei guadagni più o meno illeciti di altra natura), se dopo questo periodo il capitalista che aveva intenzione di iniziare una produzione continuata e seria, stomacato dai risultati del primo film si

ritira in fuga precipitosa depauperando il mercato cinematografico di una nuova speranza, di una nuova possibilità.

E per onestà intendo anche « onestà artistica »: fare un film pur di poter dire « ho messo in piedi un film », non basta. Quanto pochi sono quelli che si chiedono se esso risponderà ai canoni dell'arte, se esso avrà quella dignità artistica alla quale deve giungere l'industria cinematografica. Ed il regista, lo sceneggiatore, il direttore di produzione che non sanno consigliare e guidare il produttore nella realizzazione artistica di un soggetto, ma che solamente si preoccupano di far meccanicamente il loro lavoro, a meno che non siano guidati da scopi reconditi inconfessabili, fonte o mèta di guadagni puramente personali, sono dei disonesti.

Dunque, onestà vera e propria, onestà di mestiere, onestà artistica, ecco quello che ci vuole per fare del cinematografo. Io mi sono sentito rimproverare da un amico per l'entusiasmo col quale mi applico al mio lavoro con queste testuali parole: « È tragico come tu prenda sul serio il cinematografo; non ne vale davvero la pena! ». Questo non è il giusto modo di considerare l'industria cinematografica, giacchè essa è un'industria vera e propria e come tale bisogna apprezzarla.

Il cinematografo è uno dei tre formidabili istrumenti per la conquista e la diffusione della cultura e come tale deve essere considerato. Esso è un'industria che ha il suo lato commerciale, il suo lato tecnico, il suo lato artistico, e che in ogni sua parte è altrettanto seria. È un'industria nella quale, a partire dal direttore di produzione e dal regista fino all'ultimo macchinista *compresi gli attori ed i generici*, ognuno ha la sua dose di responsabilità (e responsabilità non indifferente) perchè nessun'altra industria presenta i pericoli di quella cinematografica, in cui un errore, un'imprevidenza, una sciocchezza benchè minima porta a perdite di decine, di centinaia di biglietti da mille.

Chiusa la breve parentesi sulla necessità di una onestà cinematografica, è opportuno ancora insistere sulla questione della collaborazione tra il regista ed i suoi più immediati dipendenti. Anche in questo si vedrà l'impronta data alla lavorazione da un buon direttore di produzione. Saper affiatare questi collaboratori vitali sarà un merito speciale, ottenere che tra loro vi sia una vera e propria collaborazione non soltanto a parole, ma anche a fatti sarà una grande vittoria.

Quante volte mi è successo di dover fare da paciere fra l'uno e l'altro di questi artisti, e sedare un contrasto che avrebbe potuto mettere in serio pericolo la lavorazione.

Se il direttore di produzione conosce il suo mestiere ed è dotato della necessaria previdenza e sensibilità, avrà sin dalle prime sedute di regìa capito lo spirito che anima ogni singolo ed avrà saputo, smussando gli angoli, affiatare tra loro il regista, l'operatore, il fonico e l'architetto, riducendo la loro personalità ad un unico denominatore, perchè effettivamente la riuscita *artistica* di un film dipende quasi esclusivamente dalla buona collaborazione di questi elementi.

Perchè vi sono dei registi che da anni ed anni lavorano sempre con lo stesso operatore, con lo stesso architetto? Perchè essi sanno che solo dalla reciproca comprensione può sorgere la creazione artistica che, se non perfetta, almeno si avvicinerà alla perfezione.

È opera meritoria del direttore di produzione ottenere che si possa dare il primo giro di manovella soltanto quando tutto sia stato previsto e fissato.

Fritz Lang, il regista di *Metropolis;* Murnau il regista di *Faust* e di *Aurora,* ed altri ancora non entrano in teatro di posa senza aver già fissato con l'operatore, con l'architetto e col fonico ogni singolo movimento di macchina, lo sviluppo di ogni scena, ogni trucco fotografico, ogni effetto acustico.

Certo è che nel corso della lavorazione si hanno sempre degli imprevisti: per un motivo o per l'altro non si può realizzare ciò che si desiderava; ma in massima avere per un film un programma ben definito e specificato, una buona sceneggiatura, ed un buon piano di lavorazione, genera tranquillità nel direttore di produzione e nel produttore.

Se il regista ha spiegato a tempo all'operatore la tale scena di massa che deve aver luogo nel suo film, questi avrà a tempo provveduto a chiedere il parco lampade sufficiente e gli aiuti necessari. Se l'operatore saprà fin dall'inizio quali sono gli intendimenti artistici del regista, potrà a colpo sicuro creare quegli effetti fotografici voluti senza andare a tentoni per vie di esperimenti costosi e pericolosi.

Così, se l'architetto avrà studiato a fondo la sceneggiatura col regista, e questi gli avrà espresso minutamente i suoi desideri, potrà procedere tranquillo alla realizzazione delle costruzioni senza tema di vedersi poi all'ultimo momento rifiutato il suo lavoro col rischio di doverlo rifare... a spese del produttore.

Se il fonico si rifiuterà di accettare per buona una scena che, riuscita per movimenti e fotografia, per l'acustica era impossibile, potrà essere sicuro che se esisterà l'affiatamento tra lui ed il regista questa scena sarà anche rifatta.

Quante volte alla sera, andando in proiezione per passare il lavoro della giornata precedente, il direttore di produzione dovrà sentirsi scatenare la bufera delle lagnanze: la scena tale non sarà riuscita fotograficamente, quell'altra sarà rovinata acusticamente, in un'altra forse l'ambiente non darà gli effetti voluti perchè l'architetto non aveva saputo realizzare la costruzione. E qui il direttore di produzione dovrà, col dovuto tatto, far capire all'uno ed all'altro che la scena tale potrà forse essere utilizzata, che quell'altra accorciata o sostituita con un primo piano o in un diverso montaggio potrà andare. O ancora egli deciderà, d'accordo col regista, che l'una o l'altra scena dovrà essere veramente rifatta, senza però urtare la suscettibilità degli altri realizzatori, di parer contrario, ed evitando che si protraggano rancori e malumori.

Il direttore di produzione non deve esistere soltanto per criticare e distribuire rimproveri; non deve essere soltanto presente per evitare uno sperpero nell'impiego dei capitali: egli deve essere oltre a ciò un buon diplomatico, che dovrà servire di collegamento fra i singoli fattori della produzione e sorvegliare che esista e permanga dal principio alla fine della lavorazione quel cordiale affiatamento necessario a fare che i singoli non si considerino nè come nemici, nè come concorrenti, bensì come buoni amici e colleghi in cui interesse comune è uno solo, e cioè quello di fare un buon film.

Quando infine dopo una serie più o meno lunga di giornate burrascose e liete, dopo sforzi e fatiche comuni, piccole e grandi lotte, si giunge a dare l'ultimo giro di manovella del film e si può gettare lo sguardo indietro e dire con animo tranquillo che tutto è andato a seconda del previsto, che il preventivo è stato rispettato, che si è fatto tutto ciò che era nelle proprie forze per creare un buon film, quanta soddisfazione per tutti i collaboratori!

Ma se per la maggior parte di questi il lavoro è finito ed essi si spargono ai quattro venti, chi per prendersi il meritato riposo, chi per dare inizio ad una nuova fatica, il film entra nella sua fase risolutiva: mentre il regista col suo montatore è occupato a dargli forma, il direttore di produzione, insieme coll'ispettore e col contabile di produzione, avrà ancora da espletare un rispettabile cumulo di lavoro: da un lato tutta la questione amministrativa liquidatoria, dall'altro quella della sincronizzazione e del doppiato.

A questo punto entra in attività completa il compositore musicale, il quale fin da principio ha seguìto la realizzazione del film, intervenendo già alle prime sedute di regìa ed aiutando il regista con con-

sigli e suggerimenti (giacchè anche la parte musicale ha la sua importanza maggiore o minore a seconda del tipo e del carattere del film). Ed il direttore di produzione dovrà assistere alle audizioni musicali, consigliare sulla scelta dei pezzi, occuparsi della formazione dell'orchestra e della scelta degli eventuali cantanti, senza tuttavia trascurare e perdere di vista il montaggio del film, cercando di evitare che il regista ed il montatore, innamorati della bellezza di certe scene si lascino trascinare a lungaggini e ripetizioni inutili e dannose. Poi il direttore organizzerà ancora e seguirà la sincronizzazione ed il doppiato, il taglio del negativo, la stampa delle prime copie fino alla consegna del negativo, dopo di che potrà occuparsi infine della chiusura dei conti e della compilazione del consuntivo.

Se giunto a questo punto il confronto tra il consuntivo ed il preventivo presenterà quella corrispondenza di massima che potrà oscillare tra una differenza dal 5 all'8%, il direttore di produzione potrà con soddisfazione guardare il suo lavoro passato e con coscienza tranquilla accingersi a nuove fatiche.

Con tutto quello che ho detto in questa mia lunga dissertazione sull'organizzazione della produzione non ho voluto svelare alcun mistero, giacchè nella produzione cinematografica non esistono misteri: fare un film non è scoprire una nuova formula chimica od una nuova legge fisica a cui si arriva a furia di esperimenti più o meno complicati e custoditi con la massima gelosia affinchè un malintenzionato non se ne impossessi prima che l'inventore sia giunto a raccoglierne il frutto. La produzione cinematografica deve essere un libro aperto in cui tutti gli interessati debbono poter liberamente e chiaramente leggere.

Tutto quanto ho detto fin qui non è nemmeno un segreto professionale mio che ho voluto svelare, bensì è il frutto della mia non breve esperienza del lavoro che mi ha dato le più ampie soddisfazioni, allo scopo di rendere accessibile ai più questa materia tanto interessante per un ramo di industria che rientra tra le più importanti.

Purtroppo molti di coloro che oggi si occupano di cinematografo vogliono dare a questa industria il carattere di un circolo chiuso e si oppongono, non voglio indagare il perchè, a che vi entrino nuovi elementi od escludendo altri che anni di pratica ed esperienza renderebbero preziosi, e questo è, a mio modo di vedere, uno dei più gravi torti, giacchè in tal modo non solo si depaupera questo campo di collaborazioni utili, anzi preziose, ma anche si dà sempre nuova materia a creare attorno al cinematografo un mondo di panzane poco simpatiche sulla

serietà e moralità di questa che, ripeto, è una delle industrie più serie e più gravi di responsabilità.

Opera ben meritoria è quella della geniale istituzione fascista, il Centro Sperimentale per la Cinematografia, che apre l'orizzonte ad una quantità di giovani elementi, dando loro quelle cognizioni necessarie a seguire questa via con serietà ed onestà e risolvendo brillantemente uno dei più vivi problemi inerenti a questa industria. Grazie all'opera del Centro Sperimentale, è dato ai suoi allievi di approfondirsi in ogni ramo della lavorazione del film, e cioè non solo nel proprio lavoro, ma anche in quello degli altri ed è proprio questa conoscenza dei singoli rami della produzione che dà quella necessaria esperienza d'organizzazione, offrendo l'opportunità ai singoli di far proprie quelle conoscenze artistiche e tecniche che rendono completo ogni singolo elemento produttivo, e facilitando quel collegamento fattivo che porta ad una collaborazione piena ed assoluta.

Tutti questi giovani volenterosi, affiancati a quegli elementi del vecchio cinematografo temprati a tutte le lotte e che hanno dato prova della loro capacità indiscussa, daranno certo ben presto all'industria quell'impulso che tutti noi appassionati del nostro lavoro desideriamo per la cinematografia nazionale.

L'organizzazione della produzione cinematografica non si basa su sistemi personali o segreti professionali; l'organizzazione in qualsiasi paese potrà essere più o meno ben sviluppata, però ovunque presenta un'affinità indiscutibile, con quelle variazioni unicamente apportatevi per adattarla alla mentalità ed ai sistemi dei singoli paesi. E ciò che tengo ancora una volta a ripetere è che per il cinematografo non ci si improvvisa, ma bisogna applicarvisi con ogni fibra del proprio essere, con vera passione e purezza di intendimenti, passando attraverso a tutti i rami che compongono l'organizzazione produttiva e facendo proprie le esperienze che i singoli hanno raccolto durante la loro carriera.

Solo dopo pratica di anni si potrà con sicurezza e coscienza assumere quelle infinite e molteplici responsabilità che l'industria cinematografica carica sulle spalle di ognuno dei suoi componenti.

A conclusione di tutto quanto si è detto e per potersi fare un'idea più precisa delle spese di produzione sarà infine interessante dare una scorsa ad alcune delle cifre più importanti della medesima. Cominciamo con quelle che riunite formano ciò che può dirsi il complesso della giornata lavorativa in teatro di posa. Se prendiamo come base un film di normale programmazione il cui costo si aggira dalle Lit. 1.200.000 alle

Lit. 1.500.000 (film che oggi in Germania non è possibile realizzare al di sotto dei Rmk. 280.000 o 350.000 od in Austria dai Scellini 500.000 ai scellini 700.000) possiamo calcolare che la durata delle riprese in teatro sarà di circa 25 giorni lavorativi ed allora potremo fare il seguente calcolo approssimativo per la spesa, prendendo, per esempio, quale base i prezzi praticati oggi dalla « Cinecittà » di Roma: innanzi tutto si dovrà dividere il periodo di occupazione dei teatri in tre fasi distinte e cioè: 1) giornate di preparazione e costruzione; 2) giornate di effettiva lavorazione; 3) giornate di demolizione. In questo calcolo è necessario tener presente che per realizzare un film sonoro è necessario avere a disposizione almeno un gruppo di due teatri e cioè uno in cui si gira ed un secondo in cui si possa contemporaneamente preparare un nuovo gruppo di scene, e poter passare dall'uno all'altro teatro evitando interruzioni nella lavorazione effettiva.

Calcoliamo dunque che la realizzazione (giornate effettive di lavorazione) duri 25 giorni di teatro, 5 giorni di esterni in stabilimento e 15 giorni di esterni fuori stabilimento e tenuto calcolo che il costo d'affitto dei teatri è per un teatro *a*) m. 15 × 30 di Lit. 1000 giornaliere e per un teatro *b*) m. 20 × 40 di Lit. 1.600 e che per poter realizzare con tranquillità un film si abbia bisogno di un gruppo costituito da un teatro *a*) ed uno *b*) avremo il seguente risultato:

1.	Giornate di costruzione nel teatro *b*) di m. 20 × 40 N. 5 a Lit. 1.600	Lit.	8.000 —
2.	Giornate lavorative nei teatri *a*) e *b*) (giacchè mentre si dà inizio alla lavorazione nel teatro *b*) si principierà a costruire nel teatro *a*) giorni 25 a Lit. 2.600 . . .	»	65.000 —
3.	Giornate di demolizione N. 3 a Lit. 2.600	»	7.800 —
4.	Apparecchi sonori a Lit. 1.300 giornaliere per un periodo di giorni 25	»	32.500 —
5.	Riprese in esterno nell'area dello stabilimento giorni 5 e periodo di costruzione delle scene pure giorni 5, quindi totale dell'occupazione dell'area giorni 10 a Lit. 200, più 3 giorni di demolizione e cioè complessivi giorni 13 .	»	2.600 —
6.	Apparecchi sonori giorni 5 a Lit. 1.300	»	6.500 —
7.	Apparecchi sonori per esterni fuori stabilimento giorni 5 (calcolando che gli altri 10 giorni saranno girati muti) a Lit. 1.500	»	7.500 —
8.	Apparecchi muti per riprese in esterni a Lit. 300 giornal.	»	3.000 —
9.	Il parco lampade, che naturalmente varia a seconda di ciascun film e di ciascun operatore, ma che di massima desumendo le cifre dalla pratica usuale si può calcolare		

in una cifra giornaliera di ca. Lit. 850, il che per 25 giorni di teatro e 5 di esterni in stabilimento darà una cifra complessiva di . . . . Lit. 25.000 —

10. L'energia elettrica calcolata su un prezzo medio di Lit. 1,65 per Kw. con una media giornaliera di 450 Kw. e cioè Lit. 660 giornaliere darà per 30 giorni una cifra di . . » 19.800 —

11. La mano d'opera in scena rappresentata da .

a) 3 Macchinisti	a L.	31,05	= L.	93,15
b) 1 Attrezzista	a »	28,90	= »	28,90
c) 2 Manovali	a »	22,80	= »	45,60
d) 1 Elettricista	a »	33,15	= »	33,15
e) 5 Elettricisti	a »	28 —	= »	140 —
f) 5 »	a »	22,80	= »	114 —
Totale . . .			L.	454,80

per 32 giorni (30 lavorativi e 2 per il montaggio e lo smontaggio) darà un totale di . . . . » 14.553,60

a cui si aggiunge il 10 % di maggiorazione per spese di assicurazione, contributi sindacali, ecc. . . . . . . » 1.455,35

12. Ore straordinarie di detto personale con una media di 2 ore giornaliere con una maggiorazione del 20 % e cioè Lit. 136,20 per 30 giorni . . . . » 4.086 —

e si avrà così un totale di . . . . Lit. 198.294,95

Se a questa cifra si aggiunge una percentuale di circa il 5 % (cifra data dalla pratica) per tutte le spese accessorie come aiuti speciali, carrello grue, Trasparente, Play-Back, ecc., e cioè . . . . » 9.914,75

si potrà calcolare che il costo dei teatri, apparecchi, ecc. raggiunge la cifra di . . . . Lit. 208.209,70

A questa prima cifra così ottenuta ora dovranno aggiungersi le costruzioni delle scene. Qui dare prezzi dettagliati del costo dei singoli elementi è cosa difficile, dato che un computo esatto può essere fatto soltanto di volta in volta conoscendo quale tipo di scena e quale genere di esecuzione sia necessaria per il film. In questo caso si può desumere solamente una media di costo da quanto insegna la pratica. Partendo dal punto di vista che il calcolo si riferisce ad un film di programmazione normale e che quindi il tipo di scena non richiede nè eccessive decorazioni nè ha carattere di grandiosità, si potrà calcolare che ogni scena verrà a costare circa Lit. 9.000 in media e che quindi un complesso di circa 20 scene diverse (ambienti), quante cioè possono servire per il tipo di film in parola, verrà a costare complessivamente Lit. 180.000. Vi sarà forse una scena che per la sua importanza raggiungerà financo le Lit. 20.000

ma in compenso vi saranno degli angoli e degli scorci che importeranno un costo di Lit. 3 ÷ 4.000 ciascuno e che quindi bilanciano la maggiore spesa.

Per completare e terminare poi la lavorazione del film bisognerà tener presente il periodo di montaggio e la sincronizzazione musicale, il doppiato ed il missaggio, che in cifre si potranno calcolare come appresso. Tenendo conto che la durata della lavorazione, come abbiamo detto più sopra sarà stata di: 25 giorni di riprese in teatro; 5 giorni di esterni in stabilimento; e 15 giorni di riprese in esterno fuori stabilimento, avremo un totale di 45 giorni. Ora il montaggio di un simile film, la sincronizzazione ed il missaggio comporteranno un periodo aggiunto di lavorazione, come la pratica insegna, di 3 giornate per la sincronizzazione musicale ed il doppiato, 2 giornate per il missaggio ed un periodo di montaggio accessorio di ca. 20 giorni che aggiunto al periodo della lavorazione di 40 giorni darà un complessivo di 60 giorni, (ciò perchè allo scopo di guadagnare tempo è opportuno iniziare il montaggio contemporaneamente colla realizzazione stessa). A questo si aggiunga ancora la proiezione durante la lavorazione per la cernita degli originali, durante il montaggio per il controllo, ed alla fine per tutto il lavoro di rifinitura, correzione, ecc. e si potranno contare circa 100 ore di proiezione. Data questa premessa si potrà calcolare con sufficiente precisione il costo di tale lavoro come appresso

1. 60 giorni sala montaggio a L. 100 giornaliere . . .	Lit.	6.000 —
2. 100 ore sala di proiezione a L. 50 per ogni ora . . .	»	5.000 —
3. 3 giornate di sincronizzazione e doppiato a L. 1.500 . .	»	4.500 —
4. 2 giornate per il missaggio a L. 1.500	»	3.000 —
5. Per le ore straordinarie e per il personale aggiunto per il montaggio, la cernita del negativo, ecc., si potrà calcolare ad occhio e croce una cifra forfaitaria di	»	3.000 —
cosicchè potremo calcolare in totale con la somma di .	Lit.	21.500 —

Riunendo ora questi tre fattori principali concernenti le spese degli stabilimenti avremo un totale come appresso:

A) Noleggio teatri ed area, Apparecchi sonori, Apparecchi muti, Parco lampade, Energia elettrica, Mano d'opera in scena	Lit.	208.209,70
B) Costruzioni	»	180.000 —
C) Montaggio, Sincronizzazione, Missaggio e Proiezione . .	»	21.500 —
e cioè un Totale di . . .	Lit.	409.709,70

Interessante è ora dedurre da queste cifre la media del costo di una giornata lavorativa in teatro (base Cinecittà) nel seguente modo:

1. Noleggio teatri L. 1000 + L. 1600	Lit.	2.600 —
2. » apparecchi sonori	»	1.300 —
3. Media giornaliera parco lampade	»	850 —
4. » » energia elettrica	»	660 —
5. » » mano d'opera	»	545 —
6. » » straordinari	»	136 —
Totale . . .	Lit.	6.091 —
Calcolando il complesso delle scene con una cifra totale di Lit. 180.000 e ripartendola per i 25 giorni lavorativi in teatro si potrà dire che la spesa media giornaliera sarà di	»	7.200 —
e cioè un totale di . . .	Lit.	13.291 —
Se a questa cifra si aggiunge la quota parte delle spese accessorie calcolate come sopra col 5 % e cioè	»	665 —
si potrà conteggiare la giornata lavorativa con una media di	Lit.	13.956 —

Naturalmente le cifre sopra citate variano a seconda dei teatri di posa che si scelgono per la realizzazione dei film, giacchè ad esempio il costo dei teatri varia dalle Lit. 800 giornaliere (SAFA, che però possiede un solo teatro e quindi porta con sè lo svantaggio di dover interrompere la lavorazione ogni qualvolta si deve costruire una nuova scena) alle Lit. 1.500 (Caesar Film e Titanus Film), oppure come si pratica agli stabilimenti di Pisorno (Tirrenia) i quali noleggiano i teatri ad un prezzo medio giornaliero di Lit. 3.000/3.500, comprendendo in questo prezzo l'uso di 2 ed a volte anche 3 teatri, la mano d'opera, il parco lampade, i telai, gli infissi ed altro materiale per le costruzioni.

Anche per gli apparecchi sonori vi sono differenze di prezzo: ad esempio l'apparecchio dell'Acustica Italiana calcola Lit. 1.000 di noleggio giornaliero, mentre l'apparecchio Klangfilm raggiunge perfino la cifra, per riprese in esterni, di Lit. 2.500 giornaliere.

Altro fattore che porta una variazione non indifferente nel prezzo della lavorazione è quello delle costruzioni delle scene, giacchè il prezzo di realizzazione delle medesime oscilla in modo notevole a seconda se esse vengono eseguite in appalto dagli stabilimenti stessi, che sono obbligati ad aumentare i prezzi a copertura delle loro spese generali o di servizi passivi, o da appaltatori indipendenti che possono praticare prezzi infe-

riori, limitando il loro sovraprezzo ad un guadagno più modesto; in questo campo si possono constatare delle variazioni del 25 e perfino del 50 %. In Germania per esempio non si conosce affatto il sistema dell'appalto allo stabilimento o ad un costruttore: il produttore è il proprio appaltatore ed eseguisce le costruzioni sotto il controllo diretto e del suo scenografo, correndo egli stesso l'alea.

Parlando appunto della Germania è di particolare interesse raffrontare il costo della produzione colà ed in Italia. Infatti in Germania il nolo dei teatri varia, a seconda dell'ampiezza dei medesimi dai Rmk. 400 ai Rmk. 600 giornalieri per i giorni lavorativi, mentre per i giorni di costruzione e demolizione si aggira circa su Rmk. 200 giornalieri. Il prezzo di noleggio degli apparecchi sonori è di Rmk. 1.250 giornalieri, passibile, per disposizioni governative, di un ribasso del 20 %, mentre la mano d'opera si aggira sui Rmk. 2 per ogni ora. Su queste basi infatti nella calcolazione del costo di produzione di un film in Germania si computa la voce: *Teatri, apparecchi sonori, costruzioni, ecc.*, con una cifra media di ca. Rmk. 4.500 giornalieri che tradotta in Lire italiane verrebbe Lit. 33.400 e cioè oltre il 50 % in più di quello che viene a costare in Italia.

NINO OTTAVI

Note

1. *Su questa Rivista abbiamo più volte sostenuto che occorre disintossicare il pubblico, avvelenato nel gusto dal cinema americano.*

Quello che si è verificato con « La Fossa degli Angeli » dimostra che la cura è urgente e deve essere anche energica, altrimenti tutti gli sforzi che si faranno per produrre in Italia dei film che abbiano un serio contenuto morale e una dignità artistica cadranno immancabilmente nel vuoto. E il vuoto, in questo caso, è concreto, perchè si verifica nelle sale dei cinematografi, e gravido di conseguenze, perchè si ripercuote sugli incassi.

Il pubblico del Cinema Corso — dove il film « La Fossa degli Angeli » è stato proiettato — ha offerto uno spettacolo veramente deplorevole di sè stesso e ha dato prova di un cannibalismo, nei confronti dell'ingegno e del lavoro italiano, veramente disgustoso.

« La Fossa degli Angeli » potrà avere — anzi, ha certamente — imperfezioni e difetti. Ma, d'altra parte, è contraddistinta da una serietà e una nobiltà di propositi, realizzati in molti punti del film, che non è facile riscontrare nel cinematografo, e non solo italiano.

Ciò è tanto vero che, mentre il pubblicaccio italiano ha fischiato « La Fossa degli Angeli », gli inglesi hanno comperato e stanno doppiando il film, quel film del quale a suo tempo il solenne « Temps » ha tessuto l'elogio, mettendone in risalto tutti i pregi indiscussi, tra cui non ultima la fusione delle immagini con la musica. Basterebbero a mettere questo film su un livello non comune due scene: quella del funerale del cavatore morto sul suo lavoro e quella della capanna. Due scene piene di umanità e di emotività, che valgono certo assai più delle sbornie di William Powell che strappano le risate e gli applausi dei frequentatori dei cinema. I quali, quasi contemporaneamente, alla programmazione della « Fossa degli Angeli » affollavano un cinema dove si proiettava quella brutta e macabra cosa che va sotto il nome di « Saratoga ».

Il problema dell'autarchia non è solamente economico ma anche squisitamente politico e spirituale: è un problema di coscienza e di dovere nazionale. Nel caso specifico, il cinematografo, oltre ad essere un'industria, è anche un'arte o, per lo meno, l'espressione di un mondo morale.

Il pubblico che seguita a preferire le sbornie di wisky, gli amorazzi e i divorzi, le partite di golf e le pistole-mitragliatrici dei gangsters dei film americani alla storia, alla tradizione musicale, al lavoro e allo spirito eroico dei nostri film è quello stesso pubblico che apprezza i Burberry invece degli impermeabili Pirelli, che non può vestire altro che con stoffa inglese e preferi-

sce gli « White and Label » alla gustosissima grappa. Voglio dire che l'intossicazione provocata dal film americano non si ripercuote solo nel campo strettamente cinematografico ma, deformando gusti ed usi, si risolve in un danno per tutti i prodotti nazionali, giacchè questo vuotissimo pubblico delle prime visioni è certamente portato a vestire come Joan Crawford e ad usare gli indumenti che vede addosso a Clark Gable.

Infatti, nella sana provincia, dove ha meno presa questa opera di intossicazione, il film ha avuto un'ottima accoglienza.

Non per nulla William Hays ebbe a dire una volta che ogni metro di pellicola americana che passa nei cinema del mondo significa 100 dollari d'incasso per i prodotti americani.

Ora, se di fronte all'opera d'arte straniera noi siamo disposti a far tanto di cappello, non ci sembra che si possa e si debba sopportare più oltre questo vero e proprio tentativo di colonizzazione che gli americani fanno attraverso lo schermo; quell'industria cinematografica americana che, nella sua maggioranza, è in mano di ebrei antifascisti e antinazisti.

Il caso de « La Fossa degli Angeli » è tipico e deve indurre a riflettere: la cinematografia è un'industria, e certamente il film italiano non potrà elevarsi in un clima degno dei nostri giorni fino a che il pubblico e la concorrenza straniera faranno miseramente fallire tutti i più generosi tentativi. Occorre che, con le buone o con le cattive, i nostri film, come avviene per tutti gli altri prodotti, abbiano il loro mercato e che i produttori, per guadagnare come lecitamente deve guadagnare ogni industriale, non siano costretti a ricorrere alle farsacce scimunite che malamente ricalcano certi gusti stranieri.

Il cinema, senza dubbio, è un'arma. Ma in Italia, fino ad oggi, l'impugnatura è in mano degli stranieri: e, quindi, è un'arma puntata contro di noi.

• Da qualche tempo nella compagine cinematografica degli orecchianti, e talora anche dei tecnici, si fa strada un'idea errata nei riguardi del rendimento sonoro degli apparecchi da riproduzione.

È certamente vero che le sale cinematografiche hanno talvolta impianti di scarso rendimento, mancanti totalmente di manutenzione ed è altrettanto vero che l'acustica architettonica delle sale da proiezione è poco curata e talora del tutto sconosciuta.

Non è, forse, giusto però generalizzare siffatta affermazione.

Esistono in Italia sale dotate di impianti abbastanza buoni, capaci di rispondere a tutte le esigenze della tecnica, atti a riprodurre con il massimo di fedeltà anche un'estesa gamma di frequenze, ed esistono altresì sale nelle quali l'acustica dell'ambiente è stata modificata con accorgimenti costruttivi tali da farle ritenere idonee alle loro funzioni.

La piaga del cattivo rendimento delle registrazioni di presa diretta non potrebbe essere attribuita agli apparecchi ed ai tecnici?

Agli apparecchi, non perchè scadenti, ma perchè, forse, scarsamente curati e poco conosciuti; ai tecnici, non perchè privi di buona volontà e di attitudine, ma perchè mancanti di quella cultura tecnica senza la quale è impossibile ottenere risultati duraturi ed interessanti.

Nelle tavole I, II, III, V, VI sono riportati alcuni pezzi di fotogrammi, opportunamente ingranditi; tratti da due film che vengono ora lanciati sul mercato.

Nelle tavole I e II si vedono assai nitidamente le smodulazioni dovute probabilmente ad incuria dei tecnici nella ripresa od a cattiva indicazione di quel delicato strumento di cui il fonico sempre si giova e che sta ad indicare la profondità percentuale di modulazione.

Ma altre cose, molto interessanti, si possono notare negli ingrandimenti riportati. Nella tavola III si nota il cattivo funzionamento del silenziatore, od attenuatore dei rumori di fondo. Esso è tardo ad entrare in funzione e la sua inerzia dà luogo al taglio delle punte della modulazione. Difetto che il tecnico del suono avrebbe potuto evitare solo che avesse avuto cognizione o ricordo di una delle tante illustrazioni diffusamente pubblicate al riguardo dalle varie riviste tecniche, e di cui riportiamo un esempio a tavola IV.

Nelle tavole V e VI si nota infine una serie di smodulazioni limitate esclusivamente alla parte centrale della modulazione senza la corrispettiva smodulazione agli estremi della colonna.

Era perfettamente a posto il sistema ottico di questo apparecchio?

Lasciamo ai critici la libertà di trarre le conclusioni da questi dati; a noi sembra opportuno di attirare l'attenzione degli interessati — finanziatori e proprietari di case cinematografiche — su questo problema.

3. *All'articolo dell'arch. Rava pubblicato nello scorso numero di « Bianco e Nero » dobbiamo far seguire qualche precisazione. Che il film sia opera di collaborazione è cosa di cui sono ormai convinti anche ciakkisti e portieri d'albergo. Ma collaborazione non è sinonimo di confusione e va detto una volta per tutte, che quando si parla di collaborazione non si afferma che ciascuno debba e possa fare di testa propria al di fuori di ogni legge e di ogni disciplina. Anche in arte, come in politica, si può intendere il collettivismo alla maniera di Mosca o alla maniera di Roma, e fra queste due concezioni non si deve lasciare posto al dubbio. Se c'è qualche cosa che non funziona nella traduzione in atto della teoria del cinema arte di collaborazione è appunto la falsa interpretazione che si dà in genere a questa parola, tradotta praticamente il più delle volte non nella fusione collettiva e vorremmo dire corporativa, delle singole attività all'unità dello spirito (e quindi alla « Santa Tesi ») ma in una somma di individualismi e personalismi più o meno dissociati. Collaborazione è dunque anche « gerarchia »; e nell'ordinamento gerarchico dell'organizzazione di un film ogni attività dei realizzatori fa capo a due figure coordinatrici: il regista e il direttore di produzione.*

Sarebbe ozioso ripetere che un regista ad esempio senza attore è un'automobile senza carburatore, ma è vero d'altra parte che una stessa responsabilità può avere diversi gradi e diverse funzioni. Lo diceva anche Menenio Agrippa quando le automobili non c'erano ancora e ciò dimostra che basterebbe a volte ricordare un po' di storia studiata alle elementari, per risolvere col buon senso certi « complicati » problemi di più o meno « viva attualità ». Tra regista e direttore di produzione, i due massimi « gerarchi » nella lavora-

zione del film, la collaborazione deve essere perfetta, intesa in campo artistico e pratico, ma fondata sulla mutua comprensione delle rispettive esigenze, e sopratutto « diretta ». D'altra parte appunto la difficoltà di una conciliazione di queste diverse, anzi opposte, esigenze, impedisce che si possa risalire ad una sola persona che giudichi e mandi, poichè tale persona dovrebbe possedere un temperamento in continua contraddizione con sè stesso. La questione è molto più importante di quanto non possa sembrare a prima vista, perchè essendo il direttore di produzione la persona di fiducia del produttore (colui che finanzia il film o rappresenta i finanziatori, o comunque ha organizzato l'affare) si tende molto spesso a credere erroneamente che la sua figura debba soverchiare quella del regista. E naturalmente, poichè ogni azione vuole la sua reazione eguale ed opposta, vi sono anche registi-dittatori che pensano il contrario. Ma venendo all'articolo dell'architetto Rava, ci preme lumeggiare in questa sede che la figura del supervisore non ha e non potrà mai avere caratteri nettamente stabiliti. Si possono infatti agevolmente distinguere due casi.

I. — *Il cosidetto supervisore è una persona che ha una certa particolare competenza extracinematografica. Così un ufficiale di marina per un film che si svolga in ambiente di marinai, un montanaro per un film che abbia come soggetto la montagna, ecc. ecc. Ed è ovvio che un supervisore di questo tipo non può essere che un collaboratore occasionale: un consulente che potrà anche non saperne nulla di cinema, nè di portaceneri artistici.*

II. — *Il supervisore è effettivamente colui al quale risalgono una responsabilità ed una competenza di ordine cinematografico. E vi può essere il supervisore per la fotografia, quello per la recitazione, od anche quello per la regìa o per l'organizzazione della produzione. In questo caso il supervisore non è più un collaboratore ma una specie di sovraintendente, e la sua figura non rientra nella realizzazione del film con funzioni estetiche, ma molto più semplicemente commerciali.*

Sotto questo riguardo siamo dunque assolutamente su terreno pratico. Ed a parte l'indiscutibile utilità della persona rappresentativa che avalli con la sua riconosciuta esperienza l'opera di un giovane elemento che altrimenti non avrebbe forse mai la possibilità di essere immesso nella produzione, per ciò che riguarda l'organizzazione del film in senso tecnico ed artistico, un supervisore di questo genere si presenta piuttosto come una « superstruttura ». L'arch. Rava che dimostra indubbiamente di avere maggiori attitudini alla creazione artistica, che non alla critica, si è quindi lasciato prendere la mano dal suo entusiasmo quando ha scritto che al supervisore dovrebbe risalire tutta la « regìa estetica » del film (specie nel tratto in cui parla della musica come elemento del quadro, apprezzamento dovuto ad una sensibilità e ad un mondo spirituale del tutto soggettivo). A meno che egli non volesse dire più semplicemente che all'architetto-scenografo si deve senz'altro riconoscere senza patteggiamenti e mezzi termini, la sua indispensabile e completa funzione di collaboratore cosciente e responsabile anche del più piccolo dettaglio scenografico. Ed in questo consentiamo pienamente. Dove invece non siamo affatto d'accordo è sull'« abuso » del primo piano. In quanto il primo piano è appunto uno

dei mezzi espressivi tipici dell'arte cinematografica, che proprio attraverso il montaggio di una testa, un particolare, un dettaglio « libero da ogni legame di spazio e di tempo », trova uno dei suoi caratteri più differenzianti nei riguardi di ogni altra forma di spettacolo. L'abuso di cui parla il nostro collaboratore non va dunque inteso come abuso del mezzo espressivo, ma piuttosto come scarsa funzionalità di questo stesso mezzo, usato, ahimè, troppo frequentemente a sproposito, dai nostri registi.

4. *Signor Direttore della Direzione Cinematografica Italiana - Roma - Sono stato a fare la comparsa, con tanti operai disoccupati a « Scipione Affricano » al Quadraro, e così mi piaceva di vedere quella pellicola e sono andato a vederla al Cinematografo Imperiale. A me mi è piaciuta tanto ma vicino a me verano due signori che ne dicevano male a uno diceva pure che ci mancava l'assieme e tante altre cose. Io volevo menare subbito poichè mi dispiaceva sentire quelle cose ma gli ho detto solo che ci manca li mort.... tua e quelli se la sono squaiata senza rispondere. Io vi scrivo tutto questo per farvi sapere che se fate fare « Scipione Affricano » nella mia borgata noi operai lo capimo tutti e meglio senza tante chiacchiere. Io sono sicuro di quello che dico e provateci e vedete se è vero che a Centocelle vi sono tanti operai che lo vedrebbero contenti e lo capiscono meglio di tutti perchè sono veri Italiani. E con questo scusate se ho detto male. Mi firmo in fede operaio Muratore Fioravanti Giuseppe - Centocelle - Roma, 29 Novembre 1937.*

5. *Nel 1927, la produzione cinematografica mondiale era all'apogeo di quel decennio (1920-1930) che presto o tardi dovremo riconoscere come il primo e vero periodo aureo del cinematografo. Dall'America decisamente commercialista e dall'Europa, all'opposto, sempre in travaglio di concretizzazioni spirituali, si susseguono film eccezionali, di cui, alcuni, s'affermano subito come autentici capolavori. Il pubblico, stupefatto dalla rivelazione ininterrotta di tali e tanto insospettate, molteplici possibilità della nuova arte, ha superato preconcetti e incredulità, s'è ormai rivolto allo schermo come alla più attuale e aderente forma di spettacolo.*

Il fenomeno della vecchia gloria italiana è solo un ricordo illuminato da un titolo: « Cabiria ». I confronti sono evidenti e si comprende di quale malanno sia morta la nostra cinematografia, formale e teatrale, alimentata dall'improvvisazione e dal dilettantismo di elementi eterogenei e da geniali ma incolti artigiani. La piena torrenziale della produzione straniera ha travolto tutto; di tutto ha fatto palude.

Ed ecco, improvvisamente, proprio sulla palude, aprirsi un cancelluccio campestre: « Sole ». In quel quadro iniziale divinato da Blasetti, si compie il rito simbolico della nostra vera rinascita. Il giovane regista, gettate all'aria le scarpine « da sera » — così care al « cineteatro » del bel tempo perduto — e calzati gli stivaloni chiodati, tenta per prima il pantano, vi affonda l'érpice della vita, vi fuga, con l'esercito dei suoi bùtteri lordi e sbrindellati, nòttole ed ombre addormentate. Dopo « Sole » il dado è tratto; una parola nuova e nostra è stata detta, rudemente ma indelebilmente; la cinematografia italiana si riaffaccia

all'onor del mondo; riprende il suo cammino, ormai inarrestabile, verso il domani.

Diciamo subito che il valore di « Sole » non è certo concluso in questo rito simbolico. Per soppesarne invece utilmente la sostanza, è necessario porre, sull'altro palmo della mano, le prime esperienze pittalughiane di quegli anni medesimi: « Beatrice Cenci » e « Giuditta e Oloferne » continuazione del binario eterno anche se ormai consunto fino ai bulloni: « cappa e spada » e letteratura in cuscini di damasco.

« Sole » rifiuta passato e presente; nega finalmente al teatro borghese, che piagava l'Italia sul palcoscenico e sullo schermo, ogni possibile compromesso cinematografico; si rifà alla sostanza umana nella sua linfa eterna; chiede all'opera filmata un contenuto sociale che s'addentri nella nostra terra come una semente; entra nel mondo delle immagini col popolo vero che soffre, lotta, fatica, odia ed ama, assolvendo oscuramente al suo compito di vivere e di progredire.

È evidente che alla formazione del Blasetti non sono stati estranei Eisenstein e Pudovchin. Altre influenze in quest'opera, se pur ve ne furono vi rimangono inavvertite. « Sole », del resto, non è affetto da germi cerebrali. Gli stessi russi sono presenti nella espressione esteriore del linguaggio, per nulla nell'ispirazione interiore, etica, che è prettamente, schiettamente originale e nostra.

Valga a dimostrare ciò, la sequenza dell'« Angelus » nella palude. Solo un'anima d'italiano poteva concepire quell'episodio, in quel punto e con tanta poetica significazione: ma l'estrinsecazione è russa; per quel processo stilistico di coglier sui vari volti in primo piano i riflessi d'un unico e comune sentimento interiore.

In sostanza, se si piega all'influenza altrui, Blasetti lo fa involontariamente, nella concitazione spontanea dell'esprimersi, che non gli lascia tempo neppur di scernere il grano dal loglio, di separare accenti originali efficacissimi, da echi incerti e stonati. In questo « Sole » il calore creativo giunge a tale temperatura, che investe e purifica — non diciamo salva — intenzioni e realizzazioni.

Bello, per esempio, il presentarci di spalle, nella taverna dei butteri, l'invido ed equivoco sobillatore: quel nero del mantello riempie d'ombra significativa tutto lo schermo. Ma Blasetti insiste; e l'effetto è presto perduto. Infatti, le due prime parti del film sono di molto superiori alle altre, sia perchè alcune ripetizioni insistenti non sono ancora avvertibili, sia per valore intrinseco. Benchè io debba riconoscere nell'inatteso ricordo di guerra, una nobile ed efficace trovata, e nel finale, un chiaro, se pure ingenuo equilibrio di ritmo e di dosatura.

Originale ed indimenticabile (per quanto di discutibile sapore avanguardista e surrealista, nella composizione « croce-scala ») l'inquadratura, dalla testata del letto, nella camera del vecchio infermo: l'obbiettivo si sostituisce alla parete — che pure è presente — e le figure umane risultano come colte di sorpresa in un'intimità inusitata nel cinema. Di contro, come « vecchio stampo » letterario, stonato, il contegno della ragazza al cospetto dei due innamorati che si baciano!

Il linguaggio di Blasetti è ineguale per virtù di sincerità, è nervoso, acerbo, procede per impeti e per ripiegamenti subitanei. Ma la voce e il timbro sono di razza, possenti. Ad alcune sue anomalie, Blasetti non rinuncierà più: modificate e amalgamate nella successiva esperienza tecnica, diventeranno una sua caratteristica, una sua sintassi personale. Se accettabile o meno, non è questa la sede per discuterne.

Dal giovane debuttante regista che concepisce « Sole » e lo realizza, nel V anno del Regime, a bonifica spirituale appena iniziata, non possiamo certo pretendere la serenità dell'esperto e attento abburattatore; non dobbiamo ancora pretendere un equilibrio fra i due mondi che ci mostra in conflitto: la plebe della palude e l'esercito dei bonificatori. Il primo è scolpito; il secondo, recitato. Il primo ha una pagina conclusiva stupenda: la morte del malarico; il secondo è « spicciato » con la solita chitarra galeotta che suscita, a sera, la solita malinconia collettiva. Il film non pretende a capolavoro; s'inchioda però nella storia del cinema italiano, come un'affermazione.

Del Blasetti, oggi, a distanza di dieci anni dall'aurora del suo « Sole », bisogna ammirare lo slancio creativo e la sostanza nuova, personale, della sua creazione. Passeranno tre anni e gli schermi di tutta Italia canteranno:

« Solo per te, Lucia... »

Proprio in quei tempi, fra « Sole » e « Lucia » uno scrittore francese, il Charensol, poteva liquidar la partita « Italia », in un suo panorama del cinematografo, con queste testuali parole: « ...l'assenza del senso del cinema è una caratteristica degli italiani ». Nel Blasetti del 1927, noi possiamo invece riconoscere un preciso ed intelligente « senso del cinema » che poteva essere riconosciuto anche dallo Charensol, posto che egli avesse ignorato la storia del cinema italiano.

Documenti

I.

Regolamento interno del Centro Sperimentale di Cinematografia, dipendente dal Ministero della Cultura Popolare (Direzione Generale della Cinematografia), per l'anno 1937-38-XVI.

Art. 1. — La sede provvisoria del Centro Sperimentale di Cinematografia, per l'anno 1937-38-XVI è in Roma, Via Foligno, 40.

Art. 2. — Il Centro Sperimentale di Cinematografia è posto sotto il controllo del Ministero della Cultura Popolare (Direzione Generale per la Cinematografia), e diretto dall'attuale Commissario prefettizio, funzionario della Direzione stessa.

Art. 3. — Dipendono dal Direttore del Centro gli insegnanti, i funzionari di Segreteria e tutto il personale tecnico subalterno. Il Direttore in caso di bisogno potrà stabilire che il personale, oltre le proprie normali mansioni, collabori anche in altri settori.

Art. 4. — Tutti gli atti che non sono di ordinaria amministrazione vengono sottoposti dal Direttore del Centro all'approvazione del Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia.

Art. 5. — L'Amministrazione del Centro è tenuta dal Capo della Divisione Amministrativa del Ministero della Cultura Popolare.

Art. 6. — Il Corpo Insegnanti è composto dagli insegnanti delle seguenti materie: Regìa e recitazione, Ripresa ottica, Ripresa sonora, Scenotecnica e scenografia, Dizione, Assistenza di recitazione, Danza, Ginnastica, Solfeggio e accompagnamento.

Art. 7. — Per quanto riguarda le materie complementari, e cioè: Musica, Estetica, Storia del costume, Storia della cinematografia, Fonetica, Legislazione cinematografica e ordinamento corporativo, Organizzazione della produzione, Funzione politica e sociale della cinematografia, Stenografia, Lingue

straniere, e quanto altro può servire a completare la cultura degli allievi, il Direttore potrà chiamare, di volta in volta, elementi da lui ritenuti idonei per alcune conversazioni o corsi di lezioni.

ART. 8. — Il Corpo Insegnanti per la durata dell'anno scolastico è retribuito con stipendi fissi il cui ammontare sarà stabilito dal Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia.

Gli altri elementi eventualmente utilizzati verranno compensati col sistema dei gettoni di presenza il cui ammontare sarà anche stabilito dal Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per la Cinematografia.

ART. 9. — Durante l'anno di corsi il Direttore chiamerà i migliori elementi della cinematografia nazionale: registi, operatori, attori, sceneggiatori, truccatori ecc. per dimostrazioni di carattere pratico. Tali elementi saranno compensati col sistema dei gettoni di presenza.

ART. 10. — All'inizio dei corsi il Direttore impartirà le direttive per lo svolgimento del lavoro dell'anno, in modo che le differenti materie siano organicamente coordinate fra loro.

L'insegnante di Regìa è incaricato del coordinamento didattico con gli altri insegnanti, coordinamento che potrà avere la sua attuazione nelle esercitazioni di carattere pratico.

ART. 11. — Gli insegnanti di Regìa, di Ottica, di Sonoro, di Scenografia e di Scenotecnica avranno l'obbligo di assistere alle esercitazioni pratiche, alle quali sarà dato il più ampio sviluppo.

ART. 12. — In caso di assenza o di impedimento di uno degli insegnanti, il Direttore provvederà alla sua supplenza. All'insegnante assente per causa diversa da malattia, lo stipendio mensile verrà diminuito in proporzione al numero delle lezioni del mese.

ART. 13. — Gli allievi dei tre corsi parteciperanno in comune alle lezioni ed alle esercitazioni, e la distinzione fra loro sarà fatta non materialmente, ma in base ai compiti che verranno a ciascuno affidati.

ART. 14. — È istituita una Commissione di Lettura presieduta dal Direttore del Centro e composta dall'insegnante di Regìa, da quello di Scenografia e da altre due persone da designarsi dal Direttore del Centro stesso. La Commissione avrà il compito di leggere e valutare tutti i soggetti e le sceneggiature sottoposte dagli allievi alla Direzione del Centro.

ART. 15. — Le 100.000 lire messe a disposizione dal Ministero della Cultura Popolare e le altre eventualmente accordate da Enti e Personalità saranno divise in tante Borse di Lavoro mensili di lire 500 ciascuna, che verranno mensilmente assegnate dal Direttore del Centro — sentito il parere del Corpo Insegnanti — a quegli allievi che se mostreranno degni per il lavoro svolto, le capacità dimostrate, il senso di disciplina e l'assiduità. Tali Borse potranno essere date anche in premio per i migliori lavori presentati.

Tra gli allievi che beneficieranno della Borsa di Lavoro il Direttore sceglierà coloro che per turni di 15 giorni faranno servizio quali aiuto ai seguenti reparti: Scenografia e attrezzeria, Cabina di proiezione, Sviluppo e stampa, Sala montaggio, Sala di sincronizzazione.

ART. 16. — Il Corpo Insegnanti si riunirà due volte al mese, sotto la Presidenza del Direttore.

ART. 17. — Il personale di Segreteria è costituito da un Segretario Generale, da una Segretaria e da una Dattilografa.

ART. 18. — Alla Segreteria sono devolute le seguenti mansioni: disbrigo delle pratiche amministrative, contatti con l'Ufficio Amministrativo del Ministero della Cultura Popolare per quanto concerne le spese, gli incassi, ecc.; controllo del consumo del materiale per le esercitazioni; cura dell'archivio, del protocollo, degli atti del Centro; disciplina del personale fisso; sorveglianza e conservazione del materiale patrimoniale del Centro, e quant'altro è necessario all'organizzazione interna del Centro stesso.

ART. 19. — Per quanto riguarda lo svolgimento dei corsi del Centro, il Direttore è coadiuvato da un Assistente didattico.

Compiti dell'Assistente didattico sono: la custodia della Biblioteca e della Cineteca; la sorveglianza di tutto il materiale del Centro da adoperarsi per esercitazioni, ecc.: la disciplina degli allievi e quella del regolare svolgimento delle lezioni e delle esercitazioni, la regolare tenuta del Diario scolastico e del Libro di presenza degli insegnanti fissi, degli insegnanti aggiunti e degli allievi e quanto altro concerne l'attività didattica del Centro stesso.

ART. 20. — Dipendono dall'Assistente didattico: il personale tecnico, nonchè il depositario della Biblioteca e della Cineteca.

ART. 21. — Gli allievi, all'atto dell'inizio dei Corsi, devono essere in regola con i versamenti stabiliti nel Bando ministeriale.

E così gli allievi ammessi ai corsi superiori non potranno iniziare il nuovo anno se, oltre ai versamenti citati, non sono in regola anche con i pagamenti dell'anno precedente.

ART. 22. — Gli allievi anziani devono ripresentarsi all'apertura dei corsi con i propri indumenti da lavoro in perfetto stato, come tute, grembiali, costumi e scarpette da danza, ecc.

Gli allievi nuovi debbono provvedersi a loro spese, degli indumenti di foggia e di colore regolamentari, prima dell'inizio dei corsi.

ART. 23. — Ad ogni allievo verrà affidato un piccolo armadio per riporvi e conservarvi i propri indumenti. Ogni posto avrà il suo numero e la sua chiave, onde evitare confusioni, smarrimenti, ecc.

ART. 24. — Gli allievi nono possono trattenersi nei corridoi, se non il tempo necessario per portarsi da un'aula all'altra o per discendere nei reparti tecnici; negli intervalli essi debbono rimanere nella sala di convegno.

Art. 25. — Gli allievi abilitati a servirsi degli apparecchi tecnici o meccanici del Centro — o comunque autorizzati a circolare nei locali degli apparecchi stessi — saranno forniti dalla Segreteria di un'apposita piastrina di metallo, che essi recheranno visibilmente appuntata sulla tuta. Gli assistenti tecnici e gli uscieri sono tenuti ad allontanare chiunque altro si presentasse in detti locali non munito del contrassegno e non diversamente autorizzato per iscritto dal Direttore o dalla Segreteria.

Art. 26. — In ogni luogo del Centro gli allievi devono tenere un contegno rispettoso, disciplinato: non saranno ammessi confusione, schiamazzo e indisciplina. Ugualmente è fatto divieto agli allievi, di fumare nei corridoi e nelle aule e di telefonare o ricevere telefonate.

Gli allievi recidivi a tali infrazioni sono passibili di espulsione dal Centro.

Art. 27. — Agli allievi è vietato nel modo più categorico l'accesso alla Segreteria. Per esservi ammessi, gli allievi devono farsi regolarmente annunciare per iscritto, dichiarando il motivo, che dovrà essere sempre per ragioni d'ufficio.

Art. 28. — Il Direttore riceve il giovedì, dalle ore 10 alle 11, tutti gli allievi indistintamente che hanno necessità di conferire con lui.

Qualora un allievo, per ragioni eccezionali, avesse bisogno di parlare col Direttore, all'infuori del giorno e dell'ora stabiliti, deve richiedere per iscritto il colloquio, per il tramite della Segreteria.

Art. 29. — Oltre l'orario delle lezioni e delle esercitazioni, gli allievi non possono soffermarsi nei locali del Centro.

Art. 30. — È fatto obbligo agli allievi di frequentare regolarmente le lezioni rispettandone l'orario. Dopo un certo numero di assenze o di ritardi potrà provvedersi al loro allontanamento dal Centro.

Art. 31. — Gli allievi devono fare richiesta per iscritto alla Segreteria, sugli appositi moduli del materiale e degli acquisti necessari alle esercitazioni attraverso l'Assistente didattico.

Art. 32. — Per le esercitazioni pratiche: provini, riprese, ecc. autorizzate dal Direttore, verrà quotidianamente affisso nell'atrio del Centro un preciso « Ordine del giorno » al quale il personale tecnico d'assistenza s'atterrà scrupolosamente, sia per la sorveglianza del caso come per la provvisoria consegna agli allievi del materiale loro occorrente.

Art. 33. — La Biblioteca è a disposizione degli allievi. La richiesta dei libri deve essere fatta per iscritto alla Segreteria attraverso l'Assistente didattico sui moduli appositi di cui dispone il consegnatario della Biblioteca stessa.

L'allievo è ritenuto responsabile della conservazione e della restituzione dei libri, durante il tempo del prestito che, comunque, non potrà protrarsi oltre i 15 giorni per ogni volume. Trascorso tale termine, il volume verrà addebitato all'allievo.

Art. 34. — Gli allievi sono tenuti a comunicare in Segreteria il loro domicilio, nonchè tutti gli eventuali mutamenti.

ART. 35. — Gli allievi ammessi a qualsiasi dei tre anni di corsi devono iscriversi al Sindacato Lavoratori dello Spettacolo al quale il Centro provvederà tempestivamente a comunicare d'ufficio l'elenco di coloro che possono iscriversi.

ART. 36. — Gli allievi non possono contrarre accordi di lavoro con i produttori, se non abbiano ottenuta preventivamente l'autorizzazione dalla Direzione Generale per la Cinematografia, per il tramite della Direzione del Centro.

II.

D'importanza fondamentale agli effetti didattici e realizzativi del Centro, è la nuova distribuzione dell'orario scolastico. La settimana è stata divisa in due parti distinte: tre giorni sono interamente destinati agl'insegnamenti teorici e specifici, e tre giorni, all'esercitazioni pratiche collettive, che si svilupperanno a turni, per dar modo ad ogni allievo di parteciparvi ordinatamente più volte, secondo un programma di lavoro stabilito.

Negli ultimi tre giorni della settimana, gli allievi esclusi dai turni dell'esercitazioni, assisteranno a conferenze e a dimostrazioni pratiche impartite dalle più rappresentative personalità del cinematografo italiano, scelte fra registi, produttori, tecnici, sceneggiatori, critici, ecc. E ciò per dar modo, oltre che agli allievi di arricchire notevolmente le fonti delle loro esperienze di studio, di porre sempre più a contatto col mondo cinematografico, le energie e la realtà stessa del Centro.

Dalla tabella-orario delle lezioni teoriche si deduce che ogni ramo d'insegnamento ha un totale medio di 6 ore settimanali di teoria specifica, più 5 ore di teoria collettiva e, per gli allievi attori, ore 6 di teoria complementare.

Ogni ramo dei corsi è proporzionatamente ammesso alla conoscenza base degli elementi degli altri corsi, di modo che ogni allievo, oltre al proprio insegnamento specifico, riceva una chiara e totale conoscenza di tutto il meccanismo tecnico del cinema.

Le esercitazioni pratiche hanno inizio nella giornata di giovedì e proseguono per tutta la giornata del sabato. Ogni settimana viene formata una « troupe » completa di tutti gli elementi tecnici, degli attori necessari, e posta a disposizione d'un allievo regista, che nei tre giorni, può realizzare il suo « provino ». Ad ogni allievo regista è consentito girar due volte nel corso dell'anno scolastico; così che, in effetti, data la dotazione di 10.000 metri di pellicola fissata quest'anno, ogni allievo regista realizzerà circa 700 metri di film. Conseguentemente, ogni allievo operatore dei corsi superiori girerà circa 1000 metri di pellicola; ogni allievo fonico coopererà alla registrazione di oltre mille metri sonori; ogni allievo scenotecnico avrà contribuito a realizzare non meno di 10-12 ambienti.

Come è detto nell'art. 13 del Regolamento, gli allievi dei tre corsi parteciperanno in comune alle lezioni e all'esercitazioni pratiche; però quelli

ORARIO DELLE LEZIONI TEORICHE

	TECNICA DELLA REGIA	RECITAZIONE	DIZIONE	OTTICA	FONICA	SCENO-TECNICA	ORGANIZZA-ZIONE E PRODUZIONE	VARIE	SOLFEGGIO	DANZA EDUCAZIONE FISICA	PROIEZIONE O MUSICA
LUNEDÌ	Aula A 9-12 R.P.	Aula B 15-17 A.R. Salone 15-17 A.R.	Salone 11-13 A.	Aula B 9-11 O.	Aula Propria 9-11 F.	Aula B 11-13 S.	Aula A 15-17 P.			Salone 9-11 A.D. Palestra 9-11 A.U.	Salone 17-19 TUTTI
MARTEDÌ	Aula A 9-12 R.	Aula B 11-13 A. Salone 11-13 A.	Salone 15-17 A.R.F.	Aula B 15-17 O.	Aula B 8-9 A.F. Propria 9-11 F.	Biblioteca 11-13 S.		Lingue Estere Aula B 9-11 P.		Salone 9-11 A.D. Palestra 9-11 A.U.	Salone 17-19 TUTTI
MERCOLEDÌ . . .	Aula A 9-12 O.R.P.S.	Aula B 15-17 A.R. Salone 15-17 A.R.		Aula B 12-13 O.R.S.P.	Aula A 8-9 F.R.O.S.P. Propria 9-11 F.		Pratica della produz. 16-17 P.	Steno-grafia Aula A 15-16 P.	Salone 11-12 A.	Salone 9-11 A.D. Palestra 9-11 A.U.	Salone 17-19 TUTTI
GIOVEDÌ			Salone 10-12 A.R.	Aula B 10-12 O. 12-13 O.F.		Aula A 9-12 S. 12-13 O.F.	Dalle ore 15 del giovedì TUTTI gli allievi rimangono a disposizione della Direzione.				

del primo corso funzioneranno solo come assistenti ai compagni dei corsi superiori, ai quali sono affidate le realizzazioni sperimentali.

Fra le altre esercitazioni, per gli allievi registi, v'è un corso speciale di « sceneggiatura » suddiviso per gruppi (1°, 2°, 3° corso) affidato a registi e sceneggiatori di provato valore.

Gli allievi del 2° e 3° corso, promossi, cioè, agli esami del giugno 1936, sono 77 complessivamente, suddivisi nelle seguenti branche:

Registi	N.	15	Fonici	N.	4
Attori	»	31	Scenotecnici . . .	»	10
Ottici	»	10	Org. e Prod. . . .	»	7

I nuovi allievi sono 70 complessivamente; i quali distribuiti nelle diverse, branche, vengono ad aumentare i totali parziali della prima tabella, nella seguente misura:

Registi	N.	22	Fonici	N.	8
Attori	»	64	Scenotecnici . . .	»	18
Ottici	»	19	Org. e Prod. . . .	»	16

Totale degli allievi presenti N. 147

Nella voce scenotecnici sono compresi gli scenografi, i bozzettisti per costumi, gli arredatori e i truccatori.

Nella voce Organizzazione e Produzione sono compresi i Direttori e gli Ispettori di produzione, nonchè le Segretarie di produzione e di edizione.

La selezione degli aspiranti di quest'anno è stata rigorosa ed improntata ad un vaglio speciale sulle attitudini già dimostrate nel passato dai singoli aspiranti.

I 70 allievi ammessi, sono la resultanza d'una eliminatoria graduale di oltre 1.600 domande. Un primo spoglio è stato eseguito da appositi delegati del Centro Sperimentale e dalle sedi provinciali dei G. U. F., sulle fotografie, titoli, documentazioni inviate dagli aspiranti. Da questo spoglio, sono usciti i 250 ammessi all'esame di presenza, dinanzi alla Commissione Ministeriale, esame che ha concluso la scelta definitiva dei 70 allievi — aumentando così di 20 il numero stabilito in 50 dal « Bando di concorso ».

Il Centro Sperimentale è unico, nel suo genere, in tutto il mondo. Ecco perchè, essendo aperto anche agli stranieri, può contare quest'anno una percentuale sensibile di rappresentanti di molte nazioni europee ed extra europee. Gli stranieri sono 11 suddivisi nelle seguenti nazionalità:

Tedeschi	4	Spagnuoli	1
Austriaci	1	Polacchi	1
Ungheresi	1	Egiziani	1
Stati Baltici	1	Cinesi	1

Agli allievi del 1° corso, in via di massima, è negato il permesso di lavorare nell'industria privata. Nell'estate scorsa, su 90 allievi ammessi ai corsi superiori o licenziati perchè maturi, hanno lavorato 35 allievi del Centro,

nelle diverse branche della produzione. Al momento attuale dell'inizio dei corsi, sono assorbiti nell'industria oltre 20 allievi, con ruoli di prim'ordine. È previsto, infine, per l'anno in corso, la possibilità che la produzione privata si valga d'una percentuale del 20% di elementi del Centro, computati sul totale generale degli allievi.

III.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, nell'intento di favorire un genere di studi ancora non molto sviluppato in Italia, bandisce un concorso tra i laureati e laureandi in ingegneria, fisica e chimica per il miglior studio scientifico sui problemi dell'ottica cinematografica oppure sulle applicazioni del colore nel cinema.

I lavori dovranno essere presentati entro l'ottobre 1938-XVI.

Al miglior lavoro prescelto da un'apposita commissione nominata dalla Direzione Generale della Cinematografia, verrà assegnato un unico ed indivisibile premio di L. 5.000.

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Centro Sperimentale: Via Foligno, 40 - Roma.

I Libri

Alamanno Morelli: *Prontuario delle pose sceniche.* Tip. Borroni e Scotti, Milano 1854.

Se lo stile di questo libretto che l'A. modestamente intitola « prontuario » può far sorridere, non si può non riconoscere che l'argomento in esso trattato è a tutt'oggi di attualità vivissima, e che il contenuto può ancora far meditare i nostri attori ed i nostri registi più moderni. Le brevi parole che precedono il testo, ordinato alfabeticamente come un'enciclopedia dei gesti e delle pose, dimostrano come sia già evidente nell'A. il concetto di una personalità del tipo: « gli atteggiamenti che io ho indicati devono inoltre affarsi ai diversi caratteri e personaggi che si rappresentano, e a così dire, vestire diversa impronta e colore »; « ...però, non basta aver trovato l'atteggiamento opportuno non basta averlo adattato ai mezzi fisici della propria persona; bisogna che l'armonia esista tra le pose e l'inflessione della voce, e il movimento dell'occhio ». Vorrei aggiungere che mentre queste parole dovevano essere di ammonimento agli aspiranti attori della seconda metà dell'ottocento, esse vanno ancora ripetute a quanti nel leggere questo libretto fossero così inconsiderati da ammirarne solo la piacevole forma e l'espressione ingenua e passata, dal sapore di cosa morta. Più avanti, parlando dell'uso delle braccia e delle mani negli esordienti, l'A. dirà che questi non sanno che cosa farsene. Si osservi per curiosità uno dei tanti film americani che la critica si diverte a gabellare come autentici capolavori di naturalezza espressiva, e si potrà facilmente constatare che il numero delle volte in cui l'attore non sapendo dove mettere le mani, se le ficca in tasca, è semplicemente spaventoso. Senza parlare di certe « immobilità significative » che hanno invece nell'azione una funzione puramente di comodo. Il cinema, per fortuna, non ha le stesse esigenze sceniche del teatro. Il quadro deve avere un solo centro di attenzione, e tutti gli

---

In questa rubrica, come è stato già scritto, verremo riesumando, a simiglianza di quanto si fa per i film, opere antiche, curiose e rare che possono portare un contributo agli attuali problemi del cinema. Il Prontuario del Morelli, che è tra queste, si presta anche per la sua brevità ad essere integralmente riprodotto. Ne diamo in questo numero la prima parte: la seconda seguirà nel successivo.

attori che non facciano parte degli immediati dintorni di questo centro, possono anche rimanere immobili: nessuno se ne accorgerà. Va notata anzi a questo proposito la scaltrezza dei registi americani, che avendo compreso questa formula elementare della composizione del quadro cinematografico, esigono dagli attori che non debbano formare centro di attenzione, l'immobilità più assoluta. Ma l'attore principale deve pur muoversi; ed allora, perchè la scena non risulti « vuota », gli si farà accendere una sigaretta.

Superbo ripiego, che dà all'attore disinvoltura e naturalezza, risolve ogni situazione, e gli lascia come intatta riserva per i momenti forti, quell'altra mezza dozzina di tipici gesti che riassume tutte le sue possibilità espressive.

Non voglio pertanto affermare che si debba tornare a quella mimica enfatica cara allo spettatore del teatro di cinquanta anni fa: ma dico che come ogni tecnica diviene arte solo attraverso la personalità di un artista, un attore d'oggi, che rivivesse spiritualmente oggi, con personale e moderna sensibilità, la tecnica descritta in questo libretto, potrebbe ancora trarne un personaggio vivo ed attuale, ricco di possibilità espressive. Naturalmente non tutte le voci riportate nel testo hanno in sè questa possibilità di rinnovarsi attraverso la nuova personalità di un attore moderno. Così potrebbe sembrare ridicolo in un nostro film che un personaggio « formasse il pugno, e strisciasse coll'ugna del pollice, sporgente, sotto i denti superiori, e indi abbassasse il pugno », per intendere che « non me ne cale uno zero »... Ma penso che se il naturale discernimento di attori e registi può scegliere nel prontuario del Morelli le pose e gli atteggiamenti più facilmente trasfigurabili e riducibili al gusto moderno, le rimanenti non vanno certo buttate nel cestino.

Molte volte ci è stato dato di vedere a cinematografo drammi ed episodi riflettenti una determinata epoca storica. In particolare i costumi ottocenteschi ispirano un'evidente simpatia a registi e produttori. Basti pensare alle varie edizioni della *Signora delle Camelie,* dalla Nazimova alla Talmadge, alla Printemps, all'ultima Greta Garbo.

In un suo recente libro di cinema Luigi Chiarini ha scritto: « non facciamo storie »; imperativo lapidario, che bene esprime l'impossibilità di rivivere avanti alla macchina da presa ciò che appartiene al passato. « I volti disfatti non si possono ricomporre, ed i gesti fatti non si rifanno ». In teatro ciò che rivive attraverso la rappresentazione scenica non è l'uomo ma la passione dell'uomo, il dramma, che è eterno perchè sempre rinnovato indipendentemente da ogni contingenza formale. Così le frasche che nel teatro di Shakespeare volevano significare una foresta, non hanno nulla da invidiare alla più fastosa messa in scena di Reinhardt, poichè il contenuto poetico non è nella ricchezza della scenografia e della scenotecnica, ma nel testo shakespeariano, nei suoi sentimenti, nelle sue passioni. In cinema invece il contenuto poetico è reso essenzialmente dall'immagine. E come possiamo noi sapere con quali inflessioni di voce parlavano, con quali gesti si muovevano coloro che non sono più? Il cinema ha poco più che quarant'anni di vita, ma basta vedere in proiezione un film ripreso prima della guerra per accorgersi di quale sapore di grottesca mascherata acquisti una produzione di oggi, che tenti riprodurre oggi, un'epoca pur a noi così vicina. Non bastano delle buone scenografie, non bastano i co-

stumi, non basta un trucco sapiente, per ricostruire un mondo, una psicologia di cui possiamo attraverso la letteratura conoscere gli stimoli, ma non i movimenti riflessi esteriori: l'atteggiamento, il gesto.

Sotto questo riguardo il prontuario del Morelli appare prezioso: si tratta di una specie di notazione cinematografica di questi riflessi che noi non conosciamo o che più non ricordiamo. E se ancora i produttori italiani vogliono insistere a « fare storie », ebbene, ne propongo una interessante, che traduca sullo schermo i semplici e caratteristici atteggiamenti descritti dal Morelli. Un regista intelligente che ne apprezzasse lo spirito e sapesse trasfonderlo nei suoi attori, nel suo giusto valore, farebbe di sicuro opera nuova, interessante e, finalmente, artistica. Ma c'è fra i nostri registi chi voglia fare una tale fatica?... Speriamo bene. Intanto si annuncia prossima la lavorazione di un *Verdi*. Potrebbe essere la buona occasione.

R. M.

PRONTUARIO
DELLE
POSE SCENICHE
PROPOSTO DALL'ARTISTA
ALAMANNO MORELLI

INTRODUZIONE

Questi pochi e generici insegnamenti che io premetto ad un seguito di lezioni estetiche sull'arte della drammatica esecuzione, sono il frutto di assidui studi e di non breve esperienza. Il comico, dilettante, o professionista che si voglia, deve avere a norma e modello la natura; una esposizione che la ritragga fedelmente è drammatica verità. Ma nel campo della natura, nè tutto è a mietersi ciecamente facendo fascio d'ogni erba, nè la scelta dell'opportuno (che è il meglio) vuol essere fatta senza avvisare ai mezzi che possediamo per riprodurlo. Perciò io dicevo generiche *queste norme, affinchè avvertiste che adattandole praticamente devono affarsi e quasi armonizzare coll'indole esterna della persona; nè le vorrei intese così assolutamente da crederne esclusa ogni variazione od eccezione. Però sono le mute espressioni della persona che sogliono rappresentare il movimento dell'animo a cui le ho applicate. Sono l'abbicì dell'arte; e le ho intitolate* Prontuario, *affinchè studiando da soli, e preparandovi alle prove, abbiate pronti gli atteggiamenti principali, e venga così risparmiata a voi e all'istruttore la noja di tanti elementari avvertimenti, che ruberebbero il tempo a più importanti correzioni.*

Gli atteggiamenti che io ho indicati devono inoltre affarsi ai diversi caratteri e personaggi che si rappresentano, e a così dire, vestire diversa impronta e colore. L'ira di Achille o di Agamennone non potrà atteggiarsi come quella di Tersite. Sarà eguale il gesto, potrà essere uguale il movimento dell'occhio, ma nell'uno e nell'altro avranno diversa l'espressione. Perciò è indispensabile che l'attore s'impadronisca del personaggio che dee rappresentare, che s'informi delle sue passioni, che ne ricerchi i modelli nell'uso della vita e della società ritraendone qua e colà il meglio adatto; così entrato nel carattere e quasi incarnato nel personaggio, vedrà le cose da me indicate adattarsi spontaneamente, e armonizzare col resto dell'espressione. Però, non basta avere trovato l'atteggiamento opportuno, non basta averlo adattato ai mezzi fisici della propria persona; bisogna che l'armonia esista tra le pose e l'inflessione della voce, e il movimento dell'occhio. Se

tutto non sarà in accordo, l'azione riuscirà inefficace, e spesso ridicola.

Prima però d'ogni istruzione converrà che il giovine esordiente s'applichi a vincere i difetti; come prima di edificare è uopo sgomberare ed appianare il terreno su cui deve sorgere l'edificio. Dei difetti alcuni sono naturali e quasi congeniti, altri sono danni della educazione e dell'abitudine. Senza trattenerci a inutilmente discutere quali sieno i peggiori, mi basti il dirvi che tutti sono o vincibili, o capaci di modificazione. Il più difficile è il suono della voce, perchè dipende talvolta da condizioni native degli organi della gola, dalla forma e della misura dei denti, dalla configurazione del naso o delle labbra, ecc. Eppure avrete veduti degli attori (e tra questi citerò un sommo, il Modena) che riuscirono o a nascondere o a far dimenticare una voce disaggradevole, e ciò a forza di studio perseverante e paziente. Demostene era scilingue; il romano Antonio era monotono: ambedue riuscirono a trascinare colla loro parola le moltitudini. Ad uno sforzo intelligente e costante, ad una volontà robusta e paziente, nessuna natura, per quanto viziata, interamente resiste.

Alla retta riproduzione delle pose nuoce l'abitudine assai comune, di un negligente e sbadato movimento della persona. Fra il manierato e il bislacco (perdonate la parola) ci ha un mezzo, ed è la verità. Chi nell'uso della vita ha abituata la persona alle triviali movenze del volgo, non saprà rappresentare sulla scena un personaggio colto, educato a nobili maniere, senza tradire nel passo, nei movimenti delle braccia, o del torso le grette abitudini divenute in lui necessità e natura. Uno dei difetti più comuni a chi s'azzarda sulle scene, e non ai soli esordienti, è nell'uso delle braccia e delle mani. I più non san che fare, e per isbarazzarsene, o moltiplicano gesti, assumendo quelli del mimo, o le ripongono a dormire nelle tasche. Per costoro le braccia sono un ingombro; laddove un buon attore anche nella controscena sa farle valere ad esprimere sensi conformi al carattere che veste ed alla situazione comica in cui si trova.

Molti difetti sono dovuti o al non avere studiata, o all'avere male studiata la parte. Chi arriva alle prove digiuno ed ignaro della parte che dee recitare, dovendo attendere all'imbeccata del rammentatore, non può distrarsene un istante per osservare l'azione. Costui disperi d'ogni riuscita, se non rimette quella trascuranza, o se la memoria gli è così restia da non sapersi indossare le parole del suo personaggio. Altri studiano privatamente la loro parte, ma senza informarsi del fatto che viene rappresentato e delle fasi a cui soggiace; e studiano collo stesso mormorare senza colore e senza varietà di suoni e di inflessioni, come uno scolaro la sua lezione. E questo metodo di mettersi in memoria la parte, non solo nuoce alla recita, riproducendo il monotono ed univoco ronzio dello studio, ma riesce più lungo e difficile, che non il metodo di studiare recitando ed applicando le inflessioni.

Il più comune, e uno de' più ostinati ostacoli alla buona rappresentazione, è la viziosa pronunzia. È raro abbattersi in un giovine che pronunzj rettamente; alcune lettere dell'alfabeto escono così malconcie e travisate, che mutano talvolta il significato alla parola, e sempre risvegliano un senso di disgusto nello spettatore. Uno studio diligente e costante, e sopratutto l'esercizio del leggere privatamente ad alta voce, possono vincere questo vizio, che per essere contratto dalla infanzia e alimentato continuamente dall'uso riprovevole del dialetto, suole lungamente resistere agli sforzi che tentano di vincerlo.

Finalmente conchiuderò col dirvi che la vera riproduzione delle passioni è un'arte più difficile e più lunga che nol si creda comunemente; che per riuscirvi bisogna avere sortite dalla natura alcune condizioni indispensabili, che non dona lo studio, che non s'acquistano coll'esercizio; che l'avventurarsi per professione o per diletto alle scene o pubbliche o private senza avere consultato il giudizio degli esperti, è una temerità, che poi produce o dei me-

diocri attori, o dei vergognosi disinganni Per riuscire in questo scopo non basta sentirsene la volontà; occorre attitudine, perseveranza, docilità, e soprattutto è necessario spogliarsi di quel futile amor proprio che vuol giudicare le proprie attitudini, e che è lo scoglio più frequente e fatale in questa carriera. Voi che la intraprendete per diletto, preferendola alle tante sciocche futilità nelle quali poltriscono e si perdono tanti nobili ingegni, non accontentatevi ad una volgare mediocrità. All'attore venale che delle scene fa professione e pane, la società perdonerà molte cose, a voi no; a voi venuti alle scene per mira di savio ed utile ricreamento, a voi, per inerzia o per impotenza rimasti addietro in una stentata inettezza, dimanderà il perchè o non abbiate meglio atteso a perfezionarvi, o non abbiate volti i vostri studi ad esercizj più conformi alla vostra capacità.

A me sarà sempre carissimo avervi intorno, bella e fiorente corona; e m'avrò per fortunato se donando le mie fatiche a questa illustre e benefica istituzione, le vedrò produrre qualche frutto.

POSE
SUGGERITE DA DIVERSI SENTIMENTI E PASSIONI

A

Abbracciamento, Ansia d'abbracciamento, Invito al seno: Ambe le braccia tese, più o meno aperte, e così pure le mani a seconda de' gradi nel sentimento.

Accidia, Sonnolenza: Stirare le braccia in varie parti, torcendo il capo ed il collo e sbadigliando.

Afflizione: Braccia piegate, mani con dita intrecciate, appoggiate al petto, o alla spalla sinistra, al collo, alla bocca, alla fronte.

Agitazione: Stropicciarsi le mani, stenderle con indecisione e senza oggetto ora su una cosa, ora sull'altra.

Alienazione: V. Agitazione.

Alterigia: Un braccio imbisacciato all'alto del petto, l'altro nella cintura.

Alterigia di valore: Capo avvallato fra gli omeri, e ginocchia avvicinate e tese.

Ambizione, Pavoneggiarsi per bellezza, o per merito: Saltellar in cadenza e con dimenio del corpo e del capo.

Amicizia: Abbracciamenti, baci, strette di mano; stringere la mano, abbracciar, baciar la guancia.

Ammirazione: Portar il capo alquanto indietro, occhi aperti; sguardo fisso, bocca semiaperta. Arrestar il passo, allargar le braccia. V. Sorpresa.

Ammirazione e stupore: Occhi aperti, immobilmente fissi e stupefatti, ciglia inalzate.

Ammirazione rispettosa: Il tronco e il capo inchinati.

Ammirazione maravigliante: Tronco e capo eretti, pendenti alquanto indietro, bocca ed occhi aperti.

Ammirazione del sublime: Braccia un po' staccate dal petto, e mani alzate, aperte, alquanto divergenti, bocca aperta, occhi fissi.

Amore: Capo pendente alquanto dal lato del cuore; bocca socchiusa composta a dolce sorriso; sommessa e lunga respirazione, rotta tal volta da improvvisi sospiri; fissar il guardo negli occhi, unire lentamente le mani, vincolar col braccio il braccio, appoggiare vicendevolmente il capo al petto, scaldar gota a gota, premer labbro a labbro, sorridere, sospirare, e guardar sempre.

Amore gaudente, Estasi deliziosa: Occhio velato dalle palpebre, volgentesi tranquillo e languido verso l'obbietto.

Amore sincero: Voce tremante coll'oggetto amato; sguardo affissato.

Amore paterno: Accarezzar blandemente alla figlia la guancia, rimovere, accomodarle i capegli sulla fronte.

Angoscia: V. Afflizione.

Ansietà smaniosa: Le braccia aperte distese in linea retta.

Arroganza: Camminare picchiando soverchiamente i talloni.

Avarizia: È indicata la conformazione di labbra unite, quasi invisibili. Voce mesta e debole.

Avvilimento, Vergogna: Silenzio ostinato, parole mozzate, confuse, labbra chiuse, tremanti.

B

Bacchettoneria fanatica: Occhio nuvoloso, torbido, in sè rattratto, quasi mirasse il proprio interno; una tinta di mestizia.

Benevolenza: Mano appoggiata sulla spalla; blandire colle dita la guancia; toccare colla mano sotto il mento; passargli leggermente la mano sui capelli sopra il fronte. V. Amicizia.

Boria, Alta opinione di sè stesso: Camminare a passi misurati, dimenando i fianchi. Bocca ritondata da contrazione delle labbra, e sporta in fuori.

Bigottismo, Pirloneria: Portar il collo torto e il capo inchinato sulla sinistra spalla, cogli occhi bassi; braccia sovrapposte al petto. V. Bacchettoneria.

Bizzarria, Leggerezza, Buon umore: I gomiti pendenti sui fianchi, i pollici uncinati al farsetto presso le ascelle.

Brama e timore: Guatar sottecchi per tema di essere scôrto.

C

Capriccio: Formar della mano albero a cinque rami, e girarla più volte innanzi alla fronte.

Collera: Il capo ritto, o inclinato indietro; volto or infiammato, or pallido, sempre convulso. Voce or gagliarda, acuta, ora bassa e rauca.

Collera e timore a un tempo: Braccia e pugni in atto di minaccia; ma più arretrando che avanzando, e adocchiando la ritirata.

Collera non isfogata: Lacrima soletta a dispetto spremuta.

Collera eccessiva: Digrignare, scricchiolare i denti, gettar bava, torcere da un lato il labbro inferiore.

Collera, Accesso d'ira, Collera furente, Ansietà di percuotere: Braccia tese, mani aperte, dita larghe, curve, occhi spalancati, denti stretti, volgersi in furia per ogni lato in atto di cercare ed afferrare che che sia.

Collera estrema, Furore: Levare, rimettere il cappello, calcarlo in testa, gettarlo a terra, riprenderlo, farlo in pezzi; camminare a gran passi disordinati, ora dritto, ora obliquo. Ora le mani ne' capelli, ora tirar giù il farsetto, abbottonarlo, sbottonarlo, stracciarlo; sostare un momento or qua, or là. Picchiar forte col pugno sulle mobiglie, rovesciar sedie, fracassar vasi, stoviglie, battersi col pugno la cervice. Chiudere, e spalancar usci; lasciarsi a sedere, pestare, rivoltarsi, rimbalzare in piedi, ecc.

Compiacenza: Riso stentato, sorriso.

Compiacenza della propria scaltrezza: Acuire lo sguardo e far l'occhiolino.

Compostezza autorevole: Un braccio raccolto nel vestito sul petto, l'altro pendente.

Confusione, Avvilimento: Piluccare il vestito, ir rivolgendo checchè sia tra le mani.

Contemplazione religiosa: Il globo dell'occhio rivolto in su, talchè s'asconda sotto le palpebre.

Contrasto, Interni tumulti d'idee e di sentimento: Irregolarità nel camminare.

Curiosità: Capo inclinato verso l'oggetto cui mira. Il tronco pende sul dinanzi.

Curiosità, Ascoltar curioso con interesse massimo: Tronco piegato alla cintura, capo avanzato, alquanto rivolto; bocca aperta, la destra semiaperta, presso alla bocca; il braccio sinistro volto in giù sul fianco, e piegato alcun poco; il destro piede avanzato, un po' piegato il ginocchio, ed il tallone sinistro alquanto sollevato.

(*Continua*)

I Film

ORIZZONTE PERDUTO
(LOST HORIZON)

Origine: America - *Casa di produzione*: Columbia - *Produttore*: Gene Havlick - *Regista*: Frank Capra - *Direttore di produzione*: Gene Havlick - *Soggetto*: James Hilton - *Sceneggiatura*: Robert Riskin - *Interpreti*: Ronald Colman, Jane Wyatt, John Howard, Margo, Thomas Mitschell, Isabel Jervell - *Operatore*: Joseph Walker - Elmer Dyer (foto aeree) - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Direzione Musicale*: Morris Stoloff - *Costumi*: Ernst Dryden - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Direttore per la versione italiana*: Alessandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Cinematografico E.I.A.

Un noto critico cinematografico romano, che ha scritto d'altronde un articolo molto intelligente su *Orizzonte perduto*, mettendone in luce la vacuità concezionale, la povertà intellettuale e la mediocrità cerebrale, ha sentito anche la necessità di avvertire che il film è costato 35 milioni e che questi trentacinque milioni « si vedono ». Non faremo a quel critico l'offesa di pensare che egli ignori l'esistenza dei modellini, delle miniature e degli altri sistemi di trucco cinematografico, della ripresa attraverso il vetro a quella attraverso lo specchio: preferiamo ritenere che, nel momento in cui il critico ha scritto il suo articolo, per una cortese amnesia, gli erano passati di mente tutti questi « trucchi » di cui *Orizzonte perduto* si avvale largamente.

Trucco dal punto di vista concettuale, con la sua repubblica d'utopia al latte e miele, questo film non è meno trucco dal punto di vista realizzativo: non occorre certo una grande esperienza di cinema per riconoscere i fondali, i modellini e le altre riprese a proporzione in questo film. Tanto più che la scenografia balorda del film, una scenografia da teatro di rivista, ha già di per sè stessa un sapore di cartapesta che il materiale accentua. E quanto all'arredamento, che sta fra la bottega del rigattiere e la « galleria » di vendite all'asta, esso può sembrare veramente lussuoso soltanto da un punto di vista che non esiteremo a definire « pacchiano »: di quel « pacchiano » che considera come massimo limite della eleganza lo studio in falso « quattrocento ».

Ma tutto il film ha questo stile di rimasticaticcio. Frank Capra, il cui maggiore merito cinematografico è stato quello di aver rinvenuto certe sottili vene di poesia e di umorismo, delicato e profondamente umano, celate nella psicologia americana dei nostri giorni, ha creduto ad un tratto di poter elevare con un colpo d'ala quella sua produzione che gli deve essere sembrata troppo leggera ed evanescente: ed è caduto nella predicazione, in una predicazione di bassa lega, tutta fatta di luoghi comuni, di banalità risapute, di inconsistenti pseudo-concetti.

Non vale la pena di esaminare criticamente lo spunto iniziale di questo film: dopo Platone e Tomaso Campanella la città di Shangri-là è veramente un ridicolo anacronismo e una stupida ripetizione di invenzioni tutte letterarie e manierate. È della oleografia del concetto.

Nei filosofi citati Utopia e la Città del Sole erano abili pretesti alla esposizione

di determinate ed importanti ed originali teorie: Shangri-là è soltanto una città da rivista in cui si accumulano sciocchezze senza fondamento nè concettuale nè umano. Triste destino, quello di Capra, se gli verrà in mente di rinunziare a sè stesso per farsi predicatore puritano: quella specie di Arcivescovo di Canterbury che è il suo vecchio saggio deve fra l'altro portare iettatura!

Il film non ha nemmeno dal punto di vista puramente spettacolare elementi di un certo interesse: siamo nel campo di quella letteratura utopistica che conta le glorie di Ridder-Haggard e che è soltanto una pessima deviazione della brillantissima e intelligentissima fantasia di un Wells, o, per risalire nel tempo, di un Verne. Letteratura, e quindi cinematografia, tutta arbitraria e campata in aria, che può avere un certo effettaccio nella incolta America, dove la stragrande maggioranza dei cittadini ignora l'esistenza di Platone e di Campanella (e non soltanto i comuni cittadini: perfino Capra, fino alla sua recente visita in Italia, ignorava l'esistenza dei due filosofi. E questo spiega molte cose, e fra le altre il film) ma che non trova rispondenza nel pubblico italiano cui, per secoli, la cultura è stata linfa di vita.

Gli elementi concettuali, quindi, gli elementi ai quali è affidato l'effetto predicatorio del film, falliscono al loro scopo: la macchina di Shangri-là è montata con troppa ingenuità, con una fantasia così puerile, con un pensiero filosofico di tanta infantilità, da suscitare piuttosto le risate che la commozione etica. Difficilissima commozione, ad eccitare la quale occorre ben altra levatura di pensiero, ben altra classe di intelligenza.

Siccome gli altri fattori spettacolari di effetto, come l'improvviso invecchiamento di Margo (sul quale, occorre notarlo, Capra ha avuto il buon gusto di non insistere), sono preveduti e non originali (basta pensare al *Dottor Jekyll* per questo elemento, o all'atterraggio del razzo nella luna di *Una donna nella luna* per l'atterraggio forzato dell'aeroplano, e così via) il film non presenta nemmeno dal punto di vista strettamente cinematografico fattori di rilievo.

A credito di Capra metteremo la scena della partenza dell'aeroplano fra la confusione della rivoluzione improvvisa e le scene dell'aeroplano in cui, nel disegno dei tipi e nel trattamento dei personaggi, ritroviamo il Capra di *Mr. Deeds.* La interpretazione è eccellente: Ronald Colman, in alcuni primi piani di assoluta perfezione espressiva, si riconferma come uno dei tre o quattro grandissimi attori dello schermo non soltanto americano ma addirittura mondiale, a fianco di Stroheim e di pochissimi altri; gli altri elementi sono tutti interessanti, sebbene Margo ci sembri meno significativa di quel che era nel *Delitto* e in *Winterset.*

Resterebbe ora da esaminare la questione dell'intelligenza della pubblicità americana. Pubblicità che, trasportata in Italia, ha avuto il pessimo gusto di trovare per questo film una frase come questa « voi non vedrete nessun film al mondo migliore di questo ». Con quanto rispetto per Roma, con quanto senso politico, con quanta comprensione del valore che ha per gli italiani il « Carmen saecularis » lo lasciamo giudicare al pubblico. Ma lasciamo andare.

MADEMOISELLE DOCTEUR
(MADEMOISELLE DOCTEUR)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Trocadero Film - *Produttore*: Romain Pinès - *Regista*: G. W. Pabst - *Direttore di produzione*: C. Geftman - *Soggetto*: Georges Neveux & J. Cube - *Dialoghi e sceneggiatura*: Jacques Natanson - *Interpreti*: Pierre Blanchar, Dita Parlo, Pierre Fresnay, Viviane Romance, Roger Karl, J. L. Barrault Charles Dullin, Louis Jouvet - *Operatore*: Schüfftan - *Musica*: Arthur Honegger - *Metraggio*: m. 2981 - *Casa di doppiato*: Palatino Film - *Direttore per la versione italiana*: Savini - *Distribuzione per l'Italia*: Lux Film.

Un nuovo film di Pabst costituisce sempre un avvenimento; ma tale avvenimento acquista importanza eccezionale quando nella realizzazione dello stesso film si siano

associati a Pabst altri nomi illustri come quelli di Honnegger per la musica, Schüfftan per la fotografia ecc. ecc.

Dobbiamo dire subito che *Mademoiselle Docteur* è un bel film, che non delude l'aspettativa, e che riscuoterà sicuramente il consenso del pubblico, anche se i difetti che presenta evidentissimi si prestano facilmente ai rilievi critici di un'analisi estetica che penetri un poco in profondità. Per comprendere come abbia potuto nascere questo film bisognerebbe rifare il cammino che Pabst ha percorso in sè stesso, come evoluzione della propria psicologia d'artista, e del proprio personalissimo temperamento. Bisognerebbe cogliere i diversi stadi di questa evoluzione spirituale in un regista che con *La tragedia della miniera* finisce là dove ognuno credeva avrebbe cominciato.

L'osservazione non è ingiusta o spietata come a prima vista potrebbe sembrare: forse, e cercheremo di dimostrarlo, la *Tragedia della miniera* non segna una mèta, ma più semplicemente un limite: la netta e definita conclusione di un ciclo spirituale in un regista come Pabst, che è oggi alla ricerca di una formula nuova.

Il suo famoso « trittico » sulla psicologia femminile, *Westfront 1919*, la stessa *Opéra de quat' sous*, sono lavori certamente notevoli ma che rendono con evidenza la psicologia immatura dell'artista che non si sente ancora completamente padrone del mezzo espressivo.

Si ha infine il diritto di pretendere di più da un regista che può dare di più, anche se ciò che dà è già molto. E questo « di più » ci viene dato. Pabst che nel suo intimo ha considerato ogni sua nuova opera come nuovo materiale di studio (e, — si noti — quale studio meticoloso, ed in profondità!) libera il suo forte temperamento in un film che dà infine consistenza al « fenomeno-Pabst »: *La tragedia della miniera*. È questo il punto cruciale: l'artista è ormai padrone della propria tecnica e può tutto osare. Può essere interessante notare come nella *Tragedia della miniera* che indubbiamente è il suo miglior lavoro, Pabst regista-individualista attinga ad un motivo, più che collettivista, universale, come la solidarietà umana, e costituirebbe certo un'interessante materia di studio la ricerca degli strani motivi psicologici che possono aver dato origine alla conciliazione di un simile contrasto.

Ciò che più ci interessa è però di notare come in *Tragedia della miniera* malgrado la vasta concezione cui si ispira la tesi, si dimostri chiaro e manifesto un mondo morale che indiscutibilmente appartiene a Pabst-individuo. Ma il cinema è arte di collaborazione; il cinema non tollera personalismi ed individualismi, e l'infelice esperienza americana di Pabst s'incarica, come nel notissimo caso Von Stroheim, di dimostrarlo ad abbondanza.

Il ritorno di Pabst con questa *Mademoiselle Docteur* si presenta quindi melanconico, poichè parte da una rinuncia. A differenza di Stroheim che non ha « mollato » e che piuttosto che rinunciare alla sua personalità irruenta e dominatrice è tornato al cinema come attore come soggettista e come sceneggiatore, Pabst tenta la nuova strada che l'America gli ha lasciato intravedere, sotto il peso di un'amara esperienza che non poteva non portare uno sconvolgimento nel suo ben costrutto mondo morale.

E Pabst si circonda di collaboratori illustri, persuaso di aderire così alla formula nuova. Ma ecco la « cantonata »: il regista crede di aver tutto risolto rinunciando al suo dispotismo imperante, e non s'avvede che nell'opera di collaborazione da cui nasce il film i realizzatori debbono risalire all'unità attraverso lo spirito. Perchè un'unità, anche se non aristotelica, l'opera d'arte deve pure averla, nè può sostituirla con la tecnica magistrale o con una sensibilità del tutto intuitiva.

Mademoiselle Docteur è mancata come opera d'arte (e forse come grande opera d'arte) appunto per difetto d'unità: appunto perchè l'attività dei realizzatori non ha potuto fondersi nell'intento di rappresentare uno stesso mondo morale.

Così l'operatore Schüfftan (è quello stesso che ha dato il suo nome al famoso processo di ripresa « a trucco ») non sa nulla

del musicista Honegger, e questi non sa nulla di quello. Così ancora, in uno stesso personaggio, il Blanchar delatore per aver salva la vita nel primo tempo, ignora il Blanchar che muore con eroica impassibilità verso la fine del film.

Manca quindi una stessa convinzione interiore come movente all'opera dei singoli realizzatori che, considerati invece come altrettanti artisti isolati hanno, ognuno per la propria parte, compiuto prodigi.

La fotografia di Schüfftan è stupenda. Certi effetti che lasciano in ombra i volti dei personaggi sono resi perfetti da una intelligente distribuzione delle luci. Il tono del quadro è dato da un equilibrio di elementi contrastanti, in cui si rivela una mano sapiente. Ma è forse appunto questa sapienza quella che più disturba, risolta come è nell'effetto per l'effetto. La concezione fotografica del quadro è purtroppo statica: basta che l'attore o l'attrice si muovano un poco, per uscire dalla pennellata di luce di quel piccolo *spot* che costituisce la chiave del sistema, e l'equilibrio si rompe.

Honegger è lontano da quel funzionalismo della musica al film, che era riuscito a realizzare in *Delitto e castigo* di Chenal, ma inequivocabilmente superiore allo scialbo commento dell'*Equipaggio,* di cui il pezzo forte era costituito da una cattiva imitazione della wagneriana « Cavalcata delle Walkyrie ». In *Mademoiselle Docteur* la musica si mantiene con discrezione in un piano sonoro lontano, ed arieggia nella composizione e nell'istrumentazione, a motivi pastorali e di colore, altrettanto manierati quanto il falso ellenismo del paesaggio.

Ma quando la Parlo rientra nella sua camera, dopo aver visto passare la pattuglia che ha arrestato il suo complice, il musicista ritrova la sua vena migliore e, nell'ansia delle frasi tormentose e spezzate che confluiscono nel tic-tac dell'orologio, esprime a meraviglia la voragine che si è aperta nella psicologia della donna.

È notevole l'abilità con cui nel film la musica si sostituisce ai rumori realistici, e viceversa. La colonna sonora è ottima, e c'è del virtuosismo nella registrazione di certi rumori come lo scricchiolìo delle scarpe del capitano sul pavimento della casa abbandonata, o il tinnìo delle bacchette di legno nelle tende a fili verticali.

Tutto ciò dà al film un'atmosfera che spesso fotografia, scenografia ed illuminazione, insieme non riescono a rendere, nell'accuratezza della tecnica priva a volte di ogni calore d'arte.

La recitazione è un po' slegata, ma sempre naturalissima, e l'arte personale degli attori riesce molto bene ad eludere il vuoto meccanicismo che avrebbe potuto risultare da una tecnica della ripresa tanto meticolosa in fatto di definizioni del campo e dell'inquadratura, delle zone di luce ecc. ecc. Blanchar se non giunge a possedere il personaggio, possiede però completamente sè stesso, e questa piena padronanza dei propri mezzi espressivi egli la traduce in sicurezza e personalità. La Parlo non lascia rimpiangere la recitazione supertecnica della Garbo in *Mata Hari*: meno esperienza ma più cuore, e la piccola attrice riesce a costruire un personaggio veramente umano.

Ottime le figure e gli episodi di secondo piano che dalla Romance all'indimenticabile compratore del melone, interessano sempre ed assorbono a tratti l'attenzione dello spettatore in frammenti di indiscutibile efficacia. Nella sceneggiatura e nel montaggio si sente pesare la mano di Pabst, così come nel pittoricismo delle scenografie. Modellini e trucchi non mancano, ma non è certo questa malriuscita tecnica spicciola, a diminuire il valore estetico del film.

Tra le ingegnose trovate di sceneggiatura e tra le scene più riuscite bisogna ricordare il montaggio ideologico che chiarisce col particolare della manica gallonata, il pensiero di Mademoiselle Docteur quando il capitano suona il pianoforte nella casa deserta; il giornale di Blanchar che si intravede sullo scorcio della scalinata quando il capitano ne discende dopo aver passato sotto la porta della donna il biglietto con la dichiarazione d'amore; l'uccisione della Romance nell'antro delle spie (uomo che spara — melone che rotola a terra — tic-

tac della sveglia) e il primo arresto di Blanchar.

Banali sono invece il trucco del telefono che ha numerosi precedenti anche nella letteratura gialla (cfr. ad esempio i romanzi di Simenon), l'ingenua quanto inutile sovraimpressione sulla tenda mossa dal vento (« la belle mort ») e l'opportuno arrivo degli aeroplani quando Mademoiselle Docteur sta per essere arrestata.

Tra i vari motivi nuovi, il regista di tanto in tanto ne ricorda involontariamente qualcuno dei suoi precedenti lavori, che continuano a suggestionarlo profondamente.

Così l'inizio nella tipografia clandestina ha uno strano sapore di *Tragedia della miniera* mentre a questo stesso film ci richiama insistentemente qualche scena di trincea, ed in particolare un'inquadratura che con passaggio di campo da dettaglio a figura intera ripete all'inversa e con un stesso preciso effetto d'atmosfera, un analogo pezzo di montaggio della *Miniera* (quando la squadra di salvataggio tedesca trova i primi corpi inanimati). La tenda agitata dal vento nella camera di Mademoiselle Docteur si associa con eguale significazione psicologica alla tenda del finale di *Crisi.*

Qualche « testone » della Parlo perfeziona per truccaggio ed illuminazione il volto di Antinea in *Atlantide,* mentre il pittoresco del paesaggio di Salonicco, nelle stradette coi muri di pietrame a secco, in certe angolazioni di scorcio e nella scenografia dell'arruffato scantinato del « cocomeraro », è vicino al *Don Chisciotte* per lo meno quanto il rogo dell'automobile nel finale, è vicino al rogo dei vecchi libri di cavalleria.

A questa suggestione delle proprie opere non sfuggono gli altri realizzatori, liberi come sono da ogni dittatura del regista e dello spirito. Blanchar, per non citare che un caso, quando dopo il suo primo arresto denuncia Mademoiselle Docteur è, nel gestire incisivo delle mani, e nel lampeggiare degli occhi, un Raskolnikoff perfetto.

Abbiamo notato che Pabst ha tentato con questo film di ricondurre la sua personalità ad un cinema di collaborazione, per lui nuovo. Questo giustifica tutto, e ci riconduce a considerare *Mademoiselle Docteur* come un nuovo esperimento, un nuovo oggetto di studio per un regista che dimostra l'evidente intenzione di ricostruirsi una tecnica in funzione di questo modo di vedere le cose, così lontano dal suo precedente sistema.

« A' la grande aventure » non è solo la parola d'ordine delle spie tedesche nel film, ma anche l'espressione di questo stato di animo.

Verso la fine del film, quando l'esperimento è compiuto, ecco però tornare prepotentemente a galla il temperamento del Pabst individualista e psicologo; ecco questo temperamento alla ricerca affannosa del nuovo mondo da individuare; ecco farsi avanti insistente e con preciso intuito *la necessità della tesi.* E gli ultimi metri sono il nuovo ed il vecchio Pabst al 100 per 100, conciliati con la forza persuasiva di un infallibile istinto.

La donna si finge morta ed uccide più che sè stessa: l'amore. Che importa se per affrettare i tempi il film si dissolve in una sparatoria di sovraimpressioni e di dissolvenze incrociate in cui si fondono malissimo il documentario e la realtà cinematografica? Il dettaglio di un giornale ci informa: « C'est la paix », e veramente « c'est la paix » anche per l'animo tormentato del regista, che può placarsi nella risoluzione della sua grave crisi spirituale.

Abbiamo detto che il film manca di una tesi; ma chiarite le tenebre nel suo animo di artista indeciso, Pabst riprende dispotico il dominio della materia, e chiude l'opera con un significativo primo piano della protagonista.

Ed ogni soluzione è appunto negli occhi di questa donna, stravolti dalla pazzia; e la « tesi » va letta appunto su quelle labbra che la articolano in parole sconnesse, di cui il film, ritrovato il fremito dell'arte, non riproduce il suono.

L'« esperimento », per la soluzione felice, ha sortito un buon esito; attendiamo ora nel suo prossimo film la rivelazione del nuovo Pabst.

SETTIMO CIELO
(SEVENTH HEAVEN)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century Fox - *Produttore*: Darryl Zanuch - *Produttore associato*: Raymond Griffith - *Regista*: Henry King - *Soggetto*: Austin Strong - *Sceneggiatura*: Melville Baker - *Interpreti*: Simone Simon, James Steward, Jean Hersholt, Gregory Radoff, Gale Sondergaard - *Aiuto Regista*: Robert Webb - *Operatore*: Merrith Gerstad A. S. C. - *Fonico*: Heman e von Kirbach - *Direzione musicale*: Louis Silvers - *Scenografo*: Thomas Little - *Costumi*: Gwen Wakeling - *Montaggio*: Barbara McLean - *Metraggio*: m. 2.935 - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Malpassuti - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox S. A. I.

Rifare i vecchi film non sempre è conveniente. Questo è un caso. Ma altri ce ne sono: *L'Angelo delle Tenebre*, per esempio, che con *Settimo Cielo* ha qualche affinità.

C'è sia nell'uno che nell'altro il lacrimogeno languore post-bellico; e poteva darsi che allora qualcuno piangesse alla vicenda del giovane che ritorna cieco dalla guerra, e va alla soffitta che è quasi al settimo cielo, dove egli ha raccolto un giorno dalla strada la piccola Diana. Ed ogni giorno alla stessa ora, essi dicevano il nome dell'altro; lontani l'uno dall'altra; ed un giorno ella non udì a distanza, il nome di lei profferito dalle labbra di lui, perchè egli è rimasto ferito.

Tutto questo può essere condito con lo zucchero fin che si vuole, ma nemmeno le signore sentimentali piangono più. Anche perchè quella soffitta al settimo cielo, con lo sfondo di cartone di Montmartre, non riesce a convincere in alcun modo. Non abbiamo rivisto di recente il *Settimo Cielo* muto di Borzage, con la famosa coppia Gaynor-Farrel; probabilmente oggi non convincerebbe più.

L'edizione odierna è diretta da Henry King: un veterano del cinema che in questi ultimi tempi ha rifatto anche *Ramona*, altro film poco convincente. Può darsi che nel realizzare *Settimo Cielo* egli fosse assolutamente persuaso del successo. Del resto di ciò doveva convincersi il produttore, Zanuck, considerato uno degli « assi » negli affari industriali, nello stabilire i gusti del pubblico; eppure, i film prodotti da Zanuck, per quanto godano di un certo complesso di interpreti, sembrano invece fatti senza convinzione; ovvero con troppa convinzione; cioè sicurezza che basti mettere assieme due o tre « stars », prendere un vecchio soggetto, che ai suoi tempi aveva avuto successo, e affidare il tutto a mani esperte: King, per esempio.

Ma il piatto, così offerto allo spettatore, è insipido. Cioè il film manca di qualsiasi interesse emotivo.

PORT ARTHUR
(PORT ARTHUR)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: S. F. S. Slavia - *Regista*: Nicolas Farkas - *Direttore di produzione*: Pierre O' Connell - *Soggetto*: Pierre Frondaie - *Dialoghi*: Stève Passeur - *Sceneggiatura*: Henri Decoin - *Interpreti*: Adolphe Wolbruck, Danielle Darrieux, Charles Vanel, Jean Max, Jean Wornuy, Jean Dax, Foun Sen, ecc. - *Aiuto Regista*: Posner - *Operatore*: Otto Heller - *Fonico*: H. Storr - *Musica*: Otakar Jeremas - *Scenografo*: Lochakoff, Meingard, Kopetzki - *Montaggio*: Roger Mercanton - *Metraggio*: 3.223 - *Casa di doppiato*: Palatino - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: RCA-Photophone - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Attori per la versione italiana*: Lydia Simoneschi, Giulio Panicali, Amilcare Pettinelli, Marini, Garzolo, ecc. - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Avremmo desiderato di poter parlare bene di questo film, perchè prodotto da una cinematografia giovane, e perchè non va del tutto dimenticato quell'indirizzo che a questa cinematografia avevano segnato le prime promettenti opere. Il soggetto di *Port Arthur* si prestava a qualche cosa di veramente buono: la storia poteva suggerire una visione epica, la trama poteva trovare del nuovo anche nel dibattuto, abusato, retoricissimo motivo della barriera fra razze diverse.

Ma gli spunti migliori sono rimasti, nella realizzazione, allo stato nebuloso di intenzione. Inutile fare ora il processo a queste intenzioni: vediamo piuttosto che cosa ne è venuto fuori.

Il soggetto è superficiale; sfiora come abbiamo visto una sostanza degna di essere plasmata, ma la tocca appena. Si direbbe che il regista abbia fatto questo film « su commissione » alla maniera di quel falegname al quale si ponga un problema di questo genere: « eccoti 4 seggiole vecchie: facci un tavolo nuovo ». Egli non ha fatto sua la materia del dramma, non l'ha sentita; e questa grave deficienza si è tradotta praticamente nel film in una somma di anacronismi, e di motivi confusi, a causa dei quali si potrebbe parlare di inesperienza. Inesperienza nel montaggio, terribilmente frammentario e non certo dei più limpidi. Inesperienza nella scelta dei tipi che, tutti assieme non riescono ad intonarsi ad un'unica nota, distanti come sono da un motivo fondamentale che ne giustifichi non solo la psicologia ma a volte anche la stessa presenza. Inesperienza infine nell'attacco della parte più o meno documentaria a quella che obbedisce, o per lo meno dovrebbe obbedire, alle precise esigenze del dramma.

Ma scendendo ad un'analisi più precisa, ciò che a prima vista può sembrare inesperienza si rivela piuttosto come promiscuità di idee e di intenti da parte dei realizzatori. Bisognerebbe ancora tornare a discutere a questo proposito, del cinema come arte di collaborazione, essendo questo film un esempio tipico di collaborazione intesa secondo la formula: « qui faccio a modo mio, e tu occupati dei fatti tuoi ».

Stando così le cose il soggetto perde consistenza. La figura della protagonista si abbassa sul piano del fortuito, sul quale si muovono indifferentemente sia i fortunati vincitori di lotterie che le povere russo-giapponesi afflitte da fratelli intraprendenti e tiranni.

L'equivoco, su cui si giuoca continuamente, e che poi costituisce il nocciolo del film, è puerile, e non giustifica l'inconsistenza dei personaggi.

Si è parlato molto della protagonista che recentemente Hollywood (quale alto riconoscimento!) ha importato dalla Francia. A noi non è piaciuta: non basta, per sembrare giapponese, tirarsi le palpebre con la colla di pesce e muoversi a passettini dondolando graziosamente il busto. Ma se la Darrieux non sa che pesci pigliare, Vanel non si trova certo in condizioni molto più brillanti.

La sua caratteristica maschera che stava magnificamente a posto in *Equipaggio*, nella parte del marito bonario, becco e iettatore (ciuffo e naso bastano a definire un tipo), in *Port Arthur* si dissolve in un ruolo ambiguo. È egli un tiranno, un essere viscido, o un soldato sordo, di fronte al dovere, ad ogni accento umano, o ancora un essere generoso che mal volentieri si attaglia all'imposizione di un ruolo odioso?

Così le due figure principali (l'altra, il marito, è una figura di secondo piano anche se nella parte di primo attor giovane) tradiscono il lato più nobile del lavoro dell'attore di cinema, rinunciando a « creare » un personaggio e limitandosi ad un'interpretazione pedissequa di ciò che vien loro suggerito dalla sceneggiatura e dal regista.

I movimenti di masse sono buoni... Troppo buoni, tanto che non riescono a convincere che sotto alla figurazione guerresca esista una passione collettiva, un dramma nel quale si identifichi un movente spirituale alla lotta, alla guerra. Come abbiamo detto, c'è troppo distacco, (anche fotografico) fra il documentario inserito per virtù di montaggio, e la ripresa preordinata, che denuncia l'artificioso nella perfetta manovra degli uomini. Così che, malgrado il polverone, lo sconvolgimento della terra all'arrivo dei proietti, il ritmo agile delle inquadrature, sembra di assistere ad una bella esercitazione coi quadri, invece che ad una guerra.

Il difetto è ancora accentuato dalla compiacenza con la quale il regista si sofferma su queste scene. L'azione inevitabilmente sembra arrestarsi, poichè in questo compiacimento il tempo reale non è più tradotto e trasfigurato in un tempo cine-

matografico, ma semplicemente fissato in inquadrature staccate, e frantumato in quantità non apprezzabili, per un'assoluta mancanza di continuità nel montaggio.

L'accelerazione data in questi punti al ritmo del taglio è quindi del tutto artificiosa.

Tra gli elementi negativi di questo film va posta anche la musica, trattata come fondo sonoro. Abborriamo questo tipo di musica cinematografica, anzi « anti-cinematografica »; ma dobbiamo riconoscere che, forse, in questo specifico caso, un buon commento musicale avrebbe potuto schiarire la incerta atmosfera del film e suggerire un tema che la vicenda, le persone, la regìa, non riescono a definire. La fotografia è buona, e le inquadrature, anche se non originali, non lasciano insoddisfatti.

Ritorna a volte quel tutto cielo e poca terra con figure in campo lungo, al quale le piccole cinematografie, ed i piccoli artisti sembrano ancora così affezionati. L'inquadratura migliore, il vero gioiello sperduto in questo film, non solo per taglio e fotografia, ma anche per interpretazione, figurazione, luce, contenuto ecc. è il karakiri dell'oscuro piccolo giapponese. Pochi secondi appena, ma di un'emotività che difficilmente si cancella.

Abbiamo accennato ad anacronismi e ad elementi confusi, e ne abbiamo dato qualche esempio. Non c'è molto da aggiungere.

Port Arthur è un episodio vecchio di 30 anni, ma lo spettatore può benissimo immaginare, per la modernità degli strumenti bellici, per lo spirito assolutamente di oggi che anima persone, costumi e scenografia, che si tratti di un episodio attuale. In ogni campo della realizzazione si riscontrano dunque le stesse manchevolezze, la stessa caotica indecisione, la stessa completa assenza di un sapore e di un tono. Il che vuol dire che l'opera è mancata; ciò che inevitabilmente avviene quando regista e realizzatori non riescono a risalire insieme all'unità dello spirito, ad uno stesso mondo morale che fornisca al film ed a coloro che lo attuano, la forza di una stessa suggestione.

CUPO TRAMONTO

(MAKE WAY FOR TO-MORROW).

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Regista*: Leo McCarey - *Soggetto*: da un romanzo di Josephine Lawrence - *Sceneggiatura*: Vina Delmar - *Interpreti*: Victor Moore, Beulah Bondi, Fay Bainter, Porter Hall, Thomas Mitchell, Barbara Read - *Operatore*: William C. Mellor - *Musica*: Victor Young e George Antheil - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografo*: Hans Dreier e Bernard Herzbrun - *Montaggio*: Le Roy Stone - *Metraggio*: 2.500 circa - *Casa di doppiato*: Cinecittà, Stab. Palatino - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Dialoghi italiani*: Pier Luigi Melani - *Attori*: *per la versione italiana*: Giovanna Scotto, Geo Zambuto, Gaetano Verna, M. L. Celli, Carlo Romano - *Distribuzione per l'Italia*: Paramount.

A volte, i film che escono sottovoce, come questo, senza pubblicità alcuna, senza elementi di richiamo, sono i migliori. Nel caso di *Cupo Tramonto* (titolo italiano che poteva andar sostituito vantaggiosamente con uno migliore, magari con quello del romanzo da cui è nato il film) si può parlare, in fondo, di « scoperta ». Questo film ha tenuto il cartellone nelle prime visioni, per due giorni soltanto. Vi è andata poca gente; meritava invece un successo migliore.

Del resto, la critica americana è stata concorde nel giudicarlo favorevolmente. Le lodi sono state tributate e con ragione al regista, la cui personalità fino ad oggi non aveva acquistato mai grande rilievo. Dal tono di *Re dell'Arena* con Eddie Cantor, a questo, di *Cupo Tramonto*, c'è un gran salto; ovvero, *Re dell'Arena* andava bene, nel suo genere: una buffonata che non ha a che vedere con la finezza e la misura di questo film.

Converrà ricordare tuttavia che a Leo Mac Carey si deve tra l'altro quel *Ruggles of the Red Gap* in cui Charles Laughton veste abiti di un divertente personaggio di qualche decina d'anni fa; Ruggles è una satira di costumi, nè a questo *Cupo Tramonto* si potrebbe escludere un sotto-

titolo del genere: se non satira, almeno descrizione di ambienti e di costumi; e quindi, analisi di personaggi, tipi e caratteri; analisi di una vita borghese, moderna, americana.

È un film squisitamente americano, sia per la vicenda che per il modo come è stato fatto. Nella successiva elaborazione del soggetto, dal romanzo alla commedia e da questa alla sceneggiatura, consiste il metodo americano di sceneggiare che diremmo più tipico.

Nel film si nota con una certa facilità il teatro: nè vi è stata da parte di Vina Delmar che ha sceneggiato il film, alcuna preoccupazione di evitarlo. Immaginiamo naturalmente che la commedia dei Leary fosse divisa in una decina di quadri almeno; il nocciolo di ciascuno coi suoi dialoghi fondamentali risulta nel film che del resto, dove sia particolarmente necessario, non manca di dettagli visivi rispondenti ad una espressione cinematografica più ortodossa.

Il film è garbatissimo. Vi si narra la storia di una famiglia. I due vecchi genitori hanno quattro figli: ciascuno di essi ha formato una nuova famiglia; una quinta figlia è lontana, in California, mentre i quattro abitano a New York o a poca distanza da questa città. I genitori che abitano in campagna radunano un giorno i figli per annunciare loro che uno di essi deve ospitarli perchè hanno dovuto cedere la casa di campagna.

Ma nelle case dei figli non c'è posto per i genitori; nè materialmente nè spiritualmente. Anni, abitudini, modi di pensare dividono gli uni dagli altri. I genitori per qualche tempo vivranno l'uno presso una figlia, l'altra presso un figlio che ha moglie e bambina. Ma un giorno la situazione diviene insostenibile; e i due vecchi che avrebbero desiderato di trascorrere uniti gli ultimi anni della loro vita, dopo aver rievocato in un giorno a New York, come in un'atmosfera di favola, il loro primo giorno di vita in comune, si divideranno per sempre; lei per ritirarsi in un ospizio, lui per raggiungere la figlia lontana, in California.

Salvo una scena, quella in cui la nuora accusa la suocera di aver dato troppa libertà alla nipotina che era, di conseguenza, fuggita di casa, tutto il film si svolge in tono minore. Voci sommesse, gesti leni. Il dramma, è sottilmente analizzato per particolari, con mezze frasi, sospensioni, sguardi.

Ogni personaggio è studiato a fondo, gli ambienti sono resi con singolare evidenza; quelle case troppo strette, anche se apparentemente (quella del figlio) decorose; quelle figure di contorno, ciascuna delle quali è persona della vita più che del film; ogni elemento concorre a equilibrare il racconto visivo parlato, risolvendolo in un'opera misurata, in cui quel che c'è di voluto, di lievemente artificioso, si confonde e si annulla. Si potrebbero, volendo, citare non poche scene di particolare rilievo; ma si finirebbe forse col citare tutto il film.

Gli interpreti sono Victor Moore e Beulah Bondi; quello un po' inferiore a questa, che apparsa anche nel *Pino Solitario* e in *La Vergine di Salem*, appare in *Cupo Tramonto*, per la prima volta (e forse ultima) come protagonista.

NOTTI MESSICANE
(THE GAY DESPERADO)

Origine: America - *Interpreti principali*: Ida Lupino, Ninó Martini, Leo Carrillo - *Regista*: Rouben Mamoulian - *Casa produttrice*: Pickford-Lasky - *Casa editrice*: United Artists - *Presentato in Italia*: dalla Soc. An. Artisti Associati - *Soggettista*: Leo Birinsky - *Sceneggiatura*: Wallace Smith - *Maestro di musica*: Alfred Newman - *Operatore*: Lucien Andriot - *Direttore di produzione*: Richard Day - *Aiuto direttore*: Robert Lee - *Costumi*: Omar Kiam - *Registrazione sonora*: Western Electric - *Registrazione e versione italiana*: Soc. An. Itala-Acustica - *Doppiato italiano*: dialogato da Guglielmo Giannini.

Ogni film di Mamoulian vuole avere un tono a sè. Questa è del resto la prerogativa del regista armeno, che ha tuttavia

certe sue predilezioni stilistiche o semplicemente formali, per cui ci si avvede della sua presenza.

Anche in *Notti Messicane* è avvertibile il suo modo: quando Nino Martini canta fra i banditi messicani e le ombre si allungano dietro alle figure, si ricorre con la mente ad una scena di *Amami Stanotte* in cui l'ombra di Chevalier cantante si ergeva sulle pareti del salone di un vecchio castello.

Mamoulian cerca sempre, in ogni modo, di non imitare gli altri. Vuole essere il primo. Si entusiasma se può applicare prima di ogni collega un ritrovato tecnico. Per ciò è stato contento di realizzare *Becky Sharp;* per ciò nelle *Vie della città* ha usato del suono in modo originale ed inconfondibile; ma sopratutto in modo funzionale. Che in *Notti Messicane* ci siano trovate funzionali, non diremmo.

D'altra parte non si può negare una certa originalità di azione. Il tono è spigliato, scorrevole. Si tratta di questo: i banditi messicani assistono alla proiezione, in un cinematografo, di un film sui gangsters. Si mettono a fare i gangsters; siccome al capo dei banditi piace la musica, egli prende con sè un giovane tenore perchè gli canti ogni tanto qualcosa. In cambio faranno cantare il giovane tenore alla radio; è questa una delle scene più divertenti del film, per la sua bizzarria.

I banditi assaltano più tardi un'automobile; ma la assaltano per modo di dire, perchè mandano avanti il tenore che trovandosi di fronte ad una bella ragazza, rimane imbarazzato. I banditi tentano un ricatto con il padre della ragazza; ma evidentemente mostrano di non saper fare i gangsters, i quali, alla fine sopraggiungono. Gran finale con previsto matrimonio tra il tenore e la ragazza, e ritorno dei banditi alla vita di un tempo.

Il film è alquanto movimentato, anche nelle scene amorose; l'idillio tra il tenore e la ragazza, è in fondo, una baruffa, con lancio di suppellettili come nelle vecchie comiche; Nino Martini e Ida Lupino non se la cavano male.

C'è, tra gli altri interpreti, Mischa Auer (l'amico della madre in *Impareggiabile Godfrey*) in un ruolo caratteristico: quello del bandito messicano tipo, che sta immobile nella posa caratteristica dei messicani (vedi *Lampi sul Messico*) in segno di protesta perchè il gangsterismo dei banditi non gli va a genio.

C'è ancora qualche imitazione di attori celebri per parti di gangsters. Tutto il film è insomma una parodia, una buffonata, e vuole essere preso per tale; niente di più.

NINA PETROWNA
(La mensonge de Nina Petrowna)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: Solar Film - *Produttore*: Max Bronnet - *Regista*: V. Tourjansky - *Soggetto*: Hans Szekely - *Dialoghi*: Henry Jeanson - *Sceneggiatura*: T. H. Robert - *Interpreti*: Isa Miranda, Fernand Gravey, Roland Toutain, Gabrielle Dorziat, Raymond Galle, René Dary, Roger Legris, Paul Olivier, Jean Roussellière, Paulette Dubost, Aimé Clariond - *Aiuto Regista*: St. Leonard - *Operatore*: Curt Courant, Charlie Bauer - *Musica*: Levine, Hajos - *Scenografo*: Pimenoff, Guy de Gatyne - *Costumi*: Annenkoff - *Metraggio*: metri 2853 - *Casa di doppiato*: Palatino Film - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. Photophone - *Direttore per la versione italiana*: Luigi Savini - *Attori per la versione italiana*: Lydia Simoneschi, Giulio Panicali, Lola Braccini, Olinto Cristina - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Dello stesso soggetto fu fatta, con Brigitte Helm e Franz Lederer interpreti e Hans Schwarz regista, una edizione muta. Era l'epoca Pommer della U. F. A., l'epoca in cui la cinematografia tedesca nel genere psicologico aveva raggiunto un equilibrio notevole.

Nina Petrowna, pur avendo un soggetto abbastanza convenzionale, si valeva di una regìa attentissima, ed era raccontato per immagini con una certa eleganza e con qualche particolare sapiente.

L'edizione parlata perde rispetto a quella muta perchè certe cose che i personaggi nel film di Schwarz non si dicevano, essendo muto il film ed essendo peculia-

rità di Pommer non sovrabbondare con le didascalie, nel film di Tourjansky vengono dette, e sono cose inutili, o per lo meno convenzionali.

L'epoca e l'ambiente poi, Russia anteguerra e Vienna, sono stati sfruttati ancora in film posteriori, e molti effetti vengono perduti. Tuttavia Tourjansky era abbastanza indicato per creare un film di maniera con qualche dettaglio di un certo sapore e qualche intuizione psicologica felice (si pensi all'*Albergo degli studenti* e a *Occhi neri*). Inoltre aveva a sua disposizione un'attrice, Isa Miranda, dotata di un grande pregio: la forza di volontà. Giustifichiamo quindi questa nuova edizione *di Nina Petrowna* per la sua presenza.

Non sempre la truccatura è ben riuscita (è strano come, in questo, abbia voluto attendere che gli americani la mettano apposto) ma i suoi movimenti e i suoi atteggiamenti sono continuamente controllati. Ne risulta un che di artificioso, un po' manierato, ma infine non in contrasto col soggetto del film. Il quale in qualche punto poteva con vantaggio essere più sintetico.

INCONTRO A PARIGI
(I MET HIM IN PARIS)

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Regista*: Wesley Ruggles - *Soggetto*: da una novella di Helen Meinardi - *Sceneggiatura*: Claude Binyon - *Interpreti*: Claudette Colbert, Melvyn Douglas, Robert Young - *Operatore*: Leo Tover e Farciot Edouart - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografo*: Hans Dreier e Ernst Feyte - *Costumi*: Travis Banton - *Montaggio*: Otho Lovering - *Metraggio*: 2400 m. circa - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Dialoghi italiani di* Pier Luigi Melani - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Attori per la versione italiana*: Marcella Rovena, Gaetano Verna, Gualtiero De Angelis - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. I. Paramount.

Wesley Ruggles ci è simpatico da quando realizzò *Cimarron* (in italiano *I Pionieri del West*); un film vigoroso, che associava il tono western a quello psicologico, a vantaggio del primo. Di recente capitò un suo *Giglio d'Oro* di genere assai diverso, dove Claudette Colbert faceva la parte di una ragazza sentimentale e un'avventura movimentata, e non priva di luoghi comuni si svolgeva tra lei e un giovanotto.

Il tono di *Incontro a Parigi* è analogo a quello del *Giglio d'Oro*, e, in conclusione, superiore per finezza di particolari e interpretazione di caratteri.

Anche qui al centro della vicenda è la Colbert. Le stanno intorno tre uomini, ciascuno dei quali ci terrebbe ad avere la donna per sè. La donna si destreggia, a guisa della goldoniana Mirandolina, fino alla scelta di uno di essi.

Il film ha due pregi: quello dell'analisi dei sentimenti dei personaggi, quello di svolgere la vicenda quasi completamente in esterni naturali (in alta montagna) rendendo persuasivi anche molti sviluppi che tra quattro pareti non lo sarebbero stati altrettanto. L'ambiente partecipa sovente all'azione e influisce, talvolta, sulla direzione che le azioni dei personaggi assumono. Alla spigliatezza del racconto contribuisce la buona fusione degli interpreti.

Nel dialogo c'è più di una battuta divertente.

Rassegna della Stampa

ALLA RICERCA DELLA VERECONDIA

Se per morale si vuol intendere secondo l'uso comune il costume dell'onesto operare, la verecondia significa qualche cosa di meno e di più: di meno perchè riguarda un campo piuttosto ristretto, quello regolato dal pudore; di più perchè in questo campo avanza pretese maggiori e assai rigorose. (Chi ruba, per esempio, chi froda, chi tradisce, chi uccide, non è per questo inverecondo, ma fa senza dubbio cosa immorale; mentre due innamorati che si baciano in pubblico, coloro che si esibiscono quasi nudi su le spiagge, le donne che vestono sottane troppo corte e ostentano scollature troppo ampie non peccano affatto contro la morale pur non essendo esempi di verecondia). Cercare dunque la verecondia può apparire eccessivo oggi che la morale concede molte libertà e, sotto un certo punto di vista, inutile, dato che con essa non si eliminerebbero dannose e disoneste licenze d'altro genere. Bisognerà perciò precisare il valore e l'estensione che in questo caso si deve dare alla parola verecondia mettendola in relazione da un lato con quei modi consueti dell'operare e del vivere che costituiscono la morale del nostro tempo e accordandola dall'altro con le esigenze di uno spettacolo cinematografico. Se da una parte si rientra così nel più vasto e complesso problema dei rapporti fra arte e morale, dall'altra si entra in quello specifico e delicatissimo del valore psicologico delle immagini e della loro oscura, subdola forza di suggestione.

Per il primo c'è poco da dire. Se il cinematografo fosse tutto e sempre arte, non vi sarebbero equivoci possibili, l'arte essendo sempre morale in tutte le eccezioni della parola; ma poichè non tutti i film, purtroppo, sono opere d'arte, come non lo sono tutti i drammi e tutte le commedie, si presenta logicamente la necessità di vedere di volta in volta fino a qual punto l'artista sia rimasto nei limiti della morale e del lecito ed abbia ubbidito a quei freni che l'arte trova per natura nelle leggi del suo equilibrio e della sua armonia. Quali siano siffatti limiti non è facile indicare. Essi dipendono da valutazioni soggettive che cambiano da individuo a individuo, e da esigenze sociali che mutano da paese a paese, da epoca a epoca. Agli esempi attuali e spiccioli riportati in proposito da Giulio Santangelo si potrebbe aggiungere quello ben più importante della diversità di vedute che, nella polemica sul teatro, ispirò mettiamo San Tommaso e Bossuet. San Tommaso, ammettendo su l'esempio di Aristotile la virtù dell'« eutrapelia » — il celiare, il divertirsi amabilmente —, non aveva potuto condannare gli attori del suo tempo che erano gentiluomini eruditi o fedeli di confraternite religiose i quali recitavano da dilettanti, per dilettarsi, tragedie classiche o drammi sacri: nulla di male v'era in ciò ch'essi facevano e rappresentavano. Bossuet invece tuonando contro attori ed autori, non aveva potuto astrar-

si dalle diverse condizioni in cui nel '600 si trovava il teatro: dalla licenza, cioè, nella quale vivevano gli attori professionisti, dalle oscenità che pullulavano nelle commedie — era quello il periodo d'oro della Commedia dell'Arte —, dalle passioni sensuali che saturavano la tragedia. Probabilmente se Bossuet fosse vissuto nel '200 avrebbe pensato come San Tommaso e viceversa.

Non ostante queste complesse difficoltà, si può ad ogni modo cercare una indicazione teorica dei limiti morali entro i quali può onestamente svilupparsi uno spettacolo. Essi sono stati fissati dal Manzoni risolvendo salomonicamente il dilemma creato, a distanza di secoli, dalle argomentazioni opposte e inconciliabili di Aristotile e di Bossuet. Il filosofo greco sosteneva che lo spettatore, assistendo a teatro alla rappresentazione di passioni delittuose, si libera e si purifica da quelle passioni: tesi analoga, in certo modo, a quella sostenuta dal difensore di Gustavo Flaubert nel famoso processo per *Madame Bovary*, vale a dire che la descrizione dei vizi e delle deleterie conseguenze di essi, costituisce un'efficace e sicura profilassi contro i vizi stessi. L'intransingente Vescovo di Meaux, d'altro canto, condividendo la teoria, secondo la quale lo spettatore è metà dell'attore, affermava che il teatro, provocando la partecipazione diretta del pubblico alla rappresentazione, induce chi vi assiste a consentire alle passioni dei personaggi e ai loro vizi, a peccare, insomma, dello stesso peccato che viene sottoposto alla sua attenzione. Fra questi contrastanti pareri il Manzoni, come rileva assai acutamente il D'Amico nel suo interessante studio su *La lite fra Chiesa e Teatro*, « pose una sottile ma inequivocabile distinzione. Ci sono, egli disse, due modi di rappresentare una passione: quello, prevalente fra i drammaturghi francesi, che di fatto induce spesso lo spettatore a simpatizzare umanamente col personaggio appassionato, e quindi farlo *suo complice*; e c'è un altro modo, prevalente in Shakespeare ed anche in Goethe e in Schiller, per il quale non tanto si suscita simpatia incondizionata, quanto *riflessione sentita*: la quale ultima può essere di umano consenso, come di distacco, di riprovazione o addirittura d'orrore ». Aveva dunque ragione Calderon de la Barca quando affermava che a teatro tutto è lecito qualora si sappia trattare. E il modo di trattarlo è quello di fare dell'arte, della vera arte. Ma oltre a questo problema generale, in cui si è visto che l'arte può giustificare, riscattare e purificare ogni cosa, esiste nei riguardi del cinema un problema specifico al quale si è già accennato: quello del valore emotivo delle immagini e della loro forza di suggestione. Per esso il cinema viene a trovarsi in condizioni del tutto particolari che ne aumentano notevolmente la responsabilità morale. Se si riflette con qualche attenzione al processo della conoscenza e dell'intelligenza di quanto esiste ed accade al di fuori di noi, si osserverà che esso procede dalla percezione diretta che del mondo esteriore abbiamo per mezzo della vista, o dalla rappresentazione soggettiva che, al di fuori di qualsiasi dato visivo, ci facciamo di quel mondo esteriore per mezzo della facoltà di creare immagini, vale a dire dell'immaginazione.

L'udito, il tatto, l'odorato, il gusto, possono darci senza dubbio coscienza di quanto avviene al di fuori di noi, ma grazie ad una interpretazione, ad una trasposizione interiore mediante la quale l'immaginazione elabora i quadri che i nostri occhi non vedono. Si pensi in proposito al lavorio della fantasia per effetto del quale ogni descrizione letteraria si trasforma in un seguito di immagini che ci danno nozione di quanto è descritto rappresentandocelo vivamente. In realtà, dunque, noi non siamo impressionati che da immagini, siano esse percepite direttamente o ricreate artificialmente: è per questo che il miglior mezzo di giungere al cuore dell'uomo, di accendere la sua fantasia, di colpire la sua sensibilità, di impressionare la sua memoria, è di mostrargli delle immagini.

È ovvio come sotto questo aspetto il cinematografo si trovi in condizioni davvero

eccezionali. Composto di immagini, esso opera su l'intelligenza umana con la forza e l'evidenza elementari delle sensazioni dirette, senza bisogno di avere per tramite nemmeno la ragione, ciò che lo rende non soltanto più prontamente ricettibile di ogni altro mezzo espressivo, ma anche — come lo documenta la sua straordinaria ed universale popolarità — perfettamente ricettibile da tutti, compresi gli esseri più rozzi e primitivi. A questa eccezionale immediatezza comunicativa si deve aggiungere la particolare potenza di suggestione che gli viene conferita dal fatto di non essere formato da immagini semplici, indipendenti l'una dall'altra, come fotografie, ma da un complesso di immagini interferentisi a vicenda traverso il montaggio che potenzia il potere emotivo di ciascuna di esse. Il valore psicologico del montaggio, sul quale è superfluo oggi insistere, è ciò che appunto forma la caratteristica più saliente del cinema alterandone i rapporti con la morale. Anche l'episodio più innocente — un bacio — può assumere, traverso un particolare montaggio, un valore diverso dal normale e tale da farlo divenire sconveniente ed illecito. Si pensi agli esperimenti che in questo senso ha condotto il Pudovchin e ci si convincerà facilmente dei turbamenti e delle trasposizioni che ritmo e accoppiamento possono portare in una serie di immagini sul significato e sul valore complessivo di esse. La psicoanalisi, segnalando la presenza in ogni uomo di torbidi istinti insoddisfatti a cui si dà sfogo con l'oggettivarli, col contemplarli dal di fuori; illustrando le misteriose relazioni tra il subcoscente, pullulante di fantasmi e di chimere, di sogni e di ricordi, e le deformazioni involontarie cui nella coscienza umana va sempre soggetta la realtà; mettendo in guardia contro quei richiami segreti che un'immagine, una parola, un suono, un'impressione, lasciano nella profondità sotterranea dell'essere suscitando reazioni improvvise e impensate; la psicoanalisi, dicevo, indica esaurientemente quali possono essere i pericoli morali che si nascondono nell'alchimia delle immagini. Pericoli tanto più gravi in quanto che ad essi non sfugge nemmeno la parte più raffinata ed elevata del pubblico che la cultura e l'intelligenza immunizzano normalmente dai contagi morali, sì che può indifferentemente affrontare le più audaci esperienze e le più spregiudicate letture; ma che si trova fatalmente indifesa dalla perentoria forza di penetrazione e di persuasione delle immagini le quali, eludendo assai spesso il controllo della ragione, agiscono oscuramente su le zone più profonde e delicate dello spirito insinuandovi subdoli germi e fermenti nocivi destinati a maturare e a risommare nel tempo inconsciamente.

Sono queste ragioni, appunto che fanno del cinema una formidabile arma di propaganda; tanto più formidabile in quanto che, a differenza di tutti gli altri mezzi propagandistici, il cinema non argomenta ma documenta. Difficilissimo perciò è resistere e controbattere alle sue influenze: con le parole si discute, con le immagini no; esse hanno la perentoria evidenza della realtà, la inconfutabile eloquenza del documento. È per questo che anche quando la ragione e la fede si rifiutano nel modo più categorico di consentire alle conclusioni morali, politiche, sociali proposte da alcuni film, l'intima coscienza non può completamente sfuggire alla suggestione di particolari e di affermazioni da cui la tesi è stata sostenuta ed illustrata. Ricordo a questo proposito alcune scene della *Corazzata Potemkin*, uno dei primi e più famosi film di propaganda bolscevica: dinanzi ad esse si finiva quasi col dimenticare lo scopo ultimo del film per subire l'impressione di episodi il cui valore umano era così convincente da far apparire la ribellione come una conseguenza non dico logica, ma addirittura giusta e necessaria. Era traverso l'insidia di tali brecce sentimentali, di siffatti effetti potentemente emotivi, che la propaganda vinceva la sua battaglia: se il finale, invece di mostrare la vittoria degli insorti, fosse sfociato in un rapido e completo ristabilimento dell'ordine, il turbamento morale provocato negli spettatori sarebbe rimasto inalterato ed ugualmente vivo.

Non è quindi indispensabile voler fare della propaganda per ottenere effetti propagandistici: il cinematografo fa fatalmente propaganda a tutto quanto rappresenta. (Sono note le statistiche commerciali americane intorno all'influenza del cinema su l'esportazione dei prodotti americani; è nota la diffusione raggiunta da certe mode e da certe abitudini che il cinema ha reso popolari: dal chewing-gum a caratteristici modi di gestire, dalle bocche quadrate alla Crawford ai baffi di Menjou. E così per mille altri contagi palesi e nascosti diffusi dall'esempio buono o cattivo offerto alle masse dai divi dello schermo e dalle vicende di cui sono gli eroi).

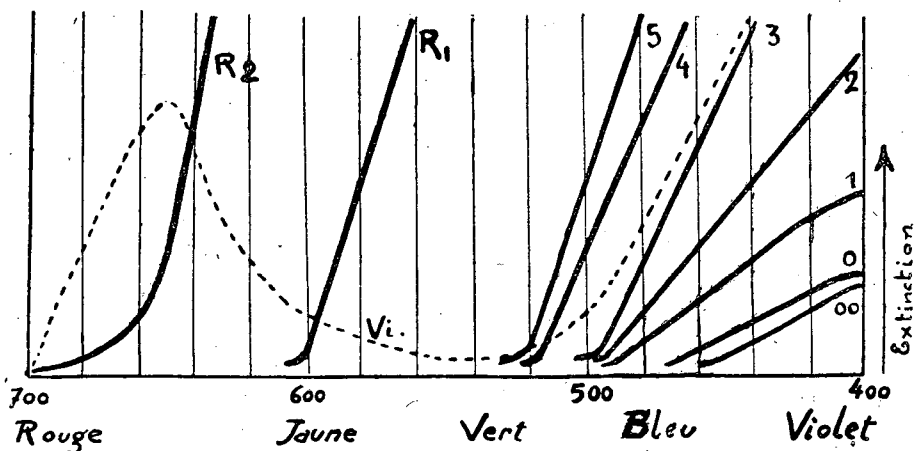
Risulta da tutto ciò come i rapporti fra cinema e morale siano assai diversi da quelli che intercorrono con le altre arti e che diversamente, perciò, vanno considerati e valutati tenendo sopratutto conto di due elementi: la grande popolarità del film che entra in tutte le classi e raggiunge tutti gli spiriti, e lo speciale potere emotivo delle immagini. La ricerca della verecondia, se proprio si vuol usare questa parola, deve essere quindi particolarmente rigorosa: chi ne ha la responsabilità non deve dimenticare che nell'essenza del cinema c'è qualche cosa di diabolico.

ERMANNO CONTINI

(Da *Lo Schermo*)

I FILTRI COLORATI

Traduciamo da « La cinématographie française » questo scritto di A. P. Richard che presenta un notevole interesse tecnico circa l'impiego e la fabbricazione degli schermi colorati.

La più semplice definizione che si possa dare d'un filtro colorato consiste nel compararlo ad una massa trasparente che tiene in sospensione una materia colorante, che avrà l'ufficio di arrestare certi raggi dello spettro. La curva spettrale di questo colorante determinerà le qualità cromatiche del filtro. La densità della materia colorante distribuita su di una determinata area, darà l'assorbimento. Per una curva spettrale di una materia colorante gialla, per esempio, l'addensarsi della stessa materia farà gradatamente ingrandire il coefficiente di assorbimento.

00, 0, 1, 2, 3, 4, 5, Schermi gialli - RI, Rosso medio - R2, Rosso-cupo per pellicole infrarosse - Vi. Verde per illuminazione ad incandescenza non survoltata.

Il filtro più adoperato è quello giallo, generalmente designato con numeri crescenti: *K* coefficiente 0, 1, 3, 4, 5, ecc. Le differenti denominazioni adottate dai diversi fabbricanti non offrono differenze apprezzabili nella composizione dei filtri, che si vanno standardizzando sempre più, come le emulsioni con le quali devono essere impiegati. L'esame di una serie di filtri gialli comuni mostra che l'assorbimento dei raggi bleu e viola si estende, per i filtri da 0 a 5 dal bleu-oltremare 480 al bleu-verde 520, essendo per il filtro più carico, totale l'assorbimento per le radiazioni di 480.

Gli operatori non si curano, quando esaminano un filtro, di considerarlo in rapporto alla luce ed all'emulsione che dovranno adoperare, e dimenticano facilmente che ogni filtro è dotato di sue proprie possibilità definite. Un filtro che il fabbricante dà con un coefficiente di assorbimento di 2,5 alla luce del giorno, con un'emulsione pancromatica extrarapida, non avrà più, alla luce ad incandescenza non survoltata, che un coefficiente 1,8. Con un arco contenente sali di sodio, di calcio ecc. il tempo di posa si trova aumentato a 2,3; con un arco a luce bleu, lo stesso coefficiente passa a 5.

Queste nozioni elementari devono sempre essere tenute presenti, al fine d'ottenere risultati soddisfacenti. Esaminiamo succintamente i sistemi pratici di fabbricazione dei filtri per uso cinematografico. Specifichiamo per uso cinematografico, poichè a parte la mancanza di un filtro prismatico, è ammissibile una grande tolleranza quando si cerchi l'effetto artistico nello sviluppo delle immagini come si usa fare in cinema. Una lastra sensibilizzata, del tipo usato in fotomeccanica, a cristallo spesso, fornisce, dopo essere stata tinta di una materia colorante sul tipo dell'aurantina, un filtro elementare; la stessa lastra immersa in una soluzione diluita di esculina arresterà i raggi violetti prossimi agli ultravioletti. Questa lastra, accoppiata ad un cristallo con balsamo del Canadà semifluido, fornirà un filtro grossolano, ma certo utilizzabile. Allo stesso modo una lastra fotomeccanica più o meno sviluppata, dopo essere stata velata con un rivelatore che contenga un aloide di colore quanto più è possibile neutro (idrochinone, formolo, diamidofenolo), accoppiata poi come è stato specificato, darà uno schermo grigio prossimo al neutro. Lo schermo grigio che non è ancora che agli inizi quanto ad utilizzazione, è destinato ad avere un grande avvenire, tanto per il film in bianco e nero, quanto per il film a colori, a condizione che esso sia grigio-neutro e che il suo assorbimento sia eguale per tutta la gamma dello spettro visibile. Se esso risponde a queste condizioni, potrà sostituire lo schermo colorato, e permettere di ottenere effetti difficilmente ottenibili altrimenti. L'effetto artistico esige una continuità nella fotografia, e gli esperti sanno come sia difficile alle diverse latitudini poter avere, durante il periodo di ripresa, degli esterni a cielo presso a poco costante, dovendosi poi considerare come eccezionalmente favorevole il caso in cui il cielo non si presenti di un bleu-carico che, attraverso lo schermo, diviene d'un nero d'inchiostro che ovviamente impoverisce la fotografia. In tale caso uno schermo giallo-medio accoppiato ad un grigio-neutro offrirà il vantaggio di evitare l'appiattimento dell'immagine che si avrebbe diaframmando, e l'assorbimento parziale dello schermo-medio permetterà, se il tempo dovesse cambiare all'indomani, di attuare un raccordo fotografico perfetto tra sequenze girate in condizioni dissimili. Aggiungiamo che i fabbricanti di pellicola mettono ora a disposizione dei loro clienti, degli schermi neutri che allungano il tempo di posa nelle proporzioni di circa 2, 4, 8, 16 volte.

Attiriamo ancora l'attenzione degli operatori su di un punto di grande importanza. Molti di essi si sono stupiti quest'anno di aver ottenuto fotografie in esterno grigie e mancanti di contrasto, quando pensavano di aver esattamente indovinato il miglior tempo di posa. Ciò è dovuto a due fatti: il primo è che le ultime emulsioni lanciate sul mercato si avvicinano sempre più al tipo « ritratto », mentre fino a qualche anno fa, le stesse erano piuttosto del tipo « pae-

saggio ». Nella gamma determinata dalle ulteriori esigenze della registrazione sonora, l'immagine tende ora ad essere dolce. Ora lo scarto di luminosità utile d'un panorama è piccolissimo, e l'immagine manca di contrasto come lo stesso soggetto. In secondo luogo, le emulsioni sono più sensibili al bleu di quanto non lo fossero anticamente, e siccome in un campo lungo predominano le radiazioni bleu-violette, ne consegue che i primi piani dell'immagine del panorama saranno buoni, mentre i piani più lontani avranno tendenza a risultare scuri.

L'impiego giudizioso di uno schermo giallo per leggeri contrasti, sul tipo di quelli utilizzati per le riprese aeree dove lo scarto di luminosità del soggetto è ancora più debole che nel più sfavorevole caso della fotografia terrestre, darà risultati eccellenti. Per lasciare ai primi piani il loro rilievo, si eviterà di diaframmare e si adopererà invece uno schermo grigio-neutro appropriato. Questa digressione non deve farci perdere di vista lo scopo di questo scritto: i differenti filtri e la loro fabbricazione.

Non esamineremo qui lo schermo detto « liquido » (caso di un liquido colorato contenuto in un cristallo cavo a facce parallele), che non trova applicazioni che nei laboratori specializzati. Al contrario il foglio di gelatina venduto in commercio, e non montato fra vetri, può risolvere una situazione qualora si applichi il foglio ritagliato alle dimensioni volute, contro il diaframma tra le lenti dell'obbiettivo. Questa soluzione non è ancora la migliore, poichè il più grave inconveniente è quello di dovere smontare un elemento dell'obbiettivo, ciò che, dato il delicato montaggio dello stesso, è più facile a raccomandare, che ad essere eseguito.

Gli ottici sconsigliano d'altronde l'impiego di questo metodo. Prima di domandarsi come si può incollare i fogli di gelatina tra vetri, diamo un'idea di come sono fabbricati.

Le gelatine impiegate debbono essere bianche e di prima scelta: non troppo dure, nè troppo tenere. Dopo filtrazione a bagno-maria attraverso stoffe in lana feltrata, se ne mette in una provetta la quantità necessaria, per esempio, per uno schermo di un decimetro quadrato. Si introduce allora, con una pipetta, la dose di colorante calcolata preventivamente, e qualche goccia di glicerina neutra. La glicerina impedirà alle gelatine di screpolarsi al momento della essiccazione, e conserverà loro una certa flessibilità.

Un cristallo con gli orli molati, perfettamente pulito alla potassa, poi all'alcool, e trattato col talco con la più grande cura, avrà intanto ricevuto uno strato di collodio ricinato con qualche goccia d'un olio di ricino extrapuro (questo allo scopo di conservare al collodio l'elasticità). I vetri di un decimetro quadrato al massimo, sono messi a loro volta a poggiare su di un vetro di maggiori dimensioni. Questo vetro deve essere, beninteso, perfettamente orizzontale, ciò che si ottiene a mezzo di viti di livello. Il tutto viene ricoperto da una campana destinata ad evitare che si depositi la polvere. Quando sono pronte le differenti provette (e si deve fare molto presto perchè il raffreddamento è molto rapido) si cola alla svelta il contenuto delle provette su ciascun vetro, aiutandosi con un piccolo agitatore ricurvo. Si può evitare ogni sorpresa durante la preparazione delle provette di gelatina colorata, mantenendo queste immerse in acqua a 30° C.

I vetri gelatinati si lasciano raffreddare al riparo dalla polvere per due o tre ore, e si portano poi in una stufa a temperatura da 30 a 40° C. per affrettare l'essicazione della gelatina. Si potrebbe anche lasciarli sotto la loro campana, mantenendovi un'atmosfera deumidificata col cloruro di calcio, ma si rischierebbero così cristallizzazioni e muffe, mentre l'essiccazione diverrebbe estremamente lenta. Una volta secchi e spazzolati, i vetri gelatinati ricevono un nuovo strato di collodio ricinato. I filtri colorati pronti si incidono sull'orlo e si raccolgono tra fogli di carta-seta. Per montarli fra vetri, se si fa l'incollatura a caldo col balsamo del Canadà, bisogna aver cura di indurire i fogli colorati, mantenendoli in presenza di va-

pori di formolo (sotto campana) da trentasei a quarantotto ore.

Per l'incollatura al balsamo semiduro, si sceglie un balsamo perfettamente bianco, si scaldano i vetri posti sopra uno spesso cartone di amianto, e si stende su tutta la loro superficie uno spesso strato di balsamo. Intanto si sarà fatto altrettanto per il secondo vetro. La gelatina messa su di un vetro, è immediatamente coperta dal secondo, e si preme finchè tutte le bolle d'aria che rimarrebbero siano state cacciate. Se il balsamo si indurisce, si riscalda leggermente lo schermo sul cartone di amianto, e si continua la pressione. Una volta secco lo schermo, si controlla la sua qualità ottica, osservando in trasparenza una linea verticale lontana, che deve rimanere perfettamente dritta e senza sbandamenti. Se la linea si vede deformata, si riscalda un poco il filtro e si esercita sui due vetri che racchiudono la gelatina, una leggera pressione finchè la linea sia vista in trasparenza rettilinea e senza deformazioni.

Numerosi tecnici raccomandano che gli schermi siano molto sottili, ciò che costituisce a nostro parere un cercare delle difficoltà di fabbricazione insormontabili. Prima di tutto perchè un buon vetro sottile non conserva facilmente una superficie piana, costa caro e si rompe facilmente; poi perchè lo stesso, per avere buone qualità ottiche deve essere abbastanza spesso (due o tre millimetri almeno, per gli schermi da adoperare in cinematografia).

Un'altra variante di fabbricazione consiste nell'incollare i fogli distesi sul vetro, con una gelatina calda, e nel lasciare raffreddare e seccare prima di incollarli col balsamo, come è stato esposto più su. Si può anche servirsi di balsamo liquido, eliminando il balsamo eccessivo con l'aiuto di una forte pressione mantenuta per una quindicina di giorni. Gli schermi ricevono infine sugli orli uno strato di vernice insolubile o di paraffina. Talvolta vengono anche accoppiati agli orli con una montatura di carta nera.

Per la fabbricazione dei filtri non è necessario procurarsi vetri di primissima qualità, non essendo realizzata la maggior parte degli stessi schermi delle migliori marche, che con materiale di qualità media.

Un altro genere di schermi è quello a vetri colorati nella massa. Questa fabbricazione, che per molto tempo ha fatto sorridere le persone di mestiere, è stata molto perfezionata dalla Società americana « Corning-Glass Work » che fabbrica ora industrialmente schermi eccellenti, con curve di assorbimento determinate, e che rispondono a tutte le necessità della lavorazione. Lo schermo grigio-neutro per le diverse gradazioni viene colato in uno stampo scavato in forma di cuneo. A seconda della profondità e della lunghezza di questo stampo in vetro o in metallo, ed a seconda della dose di colorante, si ottengono dei filtri che corrispondono ai diversi numeri offerti sul mercato dalle Case Wratten, Lifa ecc.

Opportune tabelle colorate a striscie, e offerte dai fabbricanti di pellicola, permettono agli operatori di verificare facilmente quale sia il coefficiente di allungamento del tempo di posa alla luce del giorno, o alla luce artificiale.

Se l'impiego del filtro giallo è ora molto divulgato con la pellicola pancromatica, non si può dire altrettanto per lo schermo verde-leggero che tuttavia può rendere grandi servigi in teatro di posa, se si desidera attenuare l'eccesso di raggi rossi che vi è nella luce ad incandescenza. Lo schermo azzurro-verde-leggero potrà egualmente essere utile in questo caso. Quanto agli schermi rossi, bisogna fare una distinzione tra quelli adoperati con le pellicole pancromatiche ordinarie e quelli adatti alla ripresa con pellicola per raggi infrarossi. Effetti di notte assolutamente perfetti, e riprese in montagna con la nebbia, non possono essere ottenute che con quest'ultimo tipo di emulsioni, e con lo schermo adeguato.

Le esperienze fatte qualche anno fa dal fotochimico Calzavara sono, a questo riguardo, decisive.

(trad. R. May)

Sezioni cinematografiche dei Guf

LITTORIALI

Facciamo alcune anticipazioni sulla futura organizzazione delle gare Littoriali di cinematografia dell'anno XVI, per le quali la Segreteria dei Guf sta attualmente studiando il regolamento.

La parte riguardante il convegno di cinematografia ed il concorso per un soggetto si svolgerà, come negli anni scorsi, nella normale sede dei Littoriali della Cultura e dell'Arte. Per quanto riguarda invece il concorso per film a formato ridotto esso si svolgerà, per il corrente anno, a titolo di esperimento a Venezia, contemporaneamente alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Più che di un concorso per un film, si dovrebbe però parlare di *concorsi* in quanto sembra ormai assodato che le gare saranno tre: per il film a soggetto; per il film documentario e per quello scientifico. Come si vede la Segreteria dei Guf ha tenuto in considerazione i risultati del Convegno dei Cineguf avvenuto a Como nel settembre scorso in cui tale argomento era stato lungamente esaminato.

I Littori per l'anno XVI sarebbero dunque tre.

LUNGHEZZA DELLE PELLICOLE

Si raccomanda ai camerati Fiduciari di voler considerare nella preparazione dei film la lunghezza degli stessi. Si ricorda che molto probabilmente nel regolamento dei prossimi Littoriali sarà contemplata la lunghezza massima che può avere un film; sembra che il tempo massimo sia stato considerato di trenta minuti.

BANDO DI CONCORSO

La S. A. Kodak mette in palio un premio indivisibile di L. 5.000 (cinquemila) da assegnare al Cineguf che presenterà al convegno nazionale di cinematografia 16 mm. indetto dalla Fiera di Padova pel 1938, il migliore film di almeno 120 m. a soggetto pubblicitario nel passo di 16 mm. e girato con pellicola Kodak.

Per addivenire all'assegnazione del premio debbono aver partecipato al Concorso almeno *sei Cineguf*.

Non raggiungendosi tale numero il premio verrà disputato l'anno successivo e in quelli seguenti fino a che una tale condizione si sarà verificata.

Il film, purchè a carattere pubblicitario, potrà riguardare sia il turismo come l'industria.

La Giurìa sarà nominata dalla Presidenza della Fiera di Padova, con l'approvazione della Direzione Generale per la Cinematografia.

Le pellicole concorrenti dovranno essere consegnate alla Fiera di Padova entro le ore 24 del giorno precedente l'inaugurazione della Fiera.

FILM REALIZZATI DAL CINEGUF DI ASTI

Sci - prodotto nel 1934-XII; Passo 16 mm. Regista: Pino Clinanti. Interpreti: F. U. del Guf di Asti. Operatore: Carlo Nebiolo. Argomento: documentario sportivo sulle esercitazioni invernali del Guf di Asti e degli allievi dell'Accademia di E. F. della Farnesina. Si ha copia negativa. Stato del film ottimo. Terzo premio al Concorso Nazionale per film a formato ridotto svoltosi a Genova.

Pompieri - prodotto nel 1934-XII; Passo 16 mm. Regista: N. N. Interpreti: Squadra dei Militi del fuoco della città di Asti. Operatore: Carlo Nebiolo. Argomento: documentario sull'attività ed esercitazioni dei Militi del fuoco. Si ha copia negativa. Stato del film ottimo. Primo premio al concorso nazionale per film a passo ridotto indetto da « La Stampa ».

Asti Provincia - prodotto nel 1935-XIII. Passo 16 mm. Regista: N. N. Operatore: Carlo Nebiolo. Argomento: documentario delle manifestazioni svoltesi in occasione della ricostituzione della Provincia di Asti. Si ha copia negativa. Stato del film buono.

Pietro Badoglio ad Asti - prodotto nel 1936-XIV. Passo 16 mm. Operatore: Carlo Nebiolo. Argomento: documentario delle grandiose accoglienze tributate dalla popolazione astigiana al Maresciallo Duca di Addis Abeba nella sua visita ufficiale alla Provincia natìa. Si ha copia negativa. Stato del film ottimo.

Il Guf di Asti ha inoltre numerosi documentari di secondaria importanza, tipo cinegiornale su manifestazioni di vario genere svoltesi nella città.

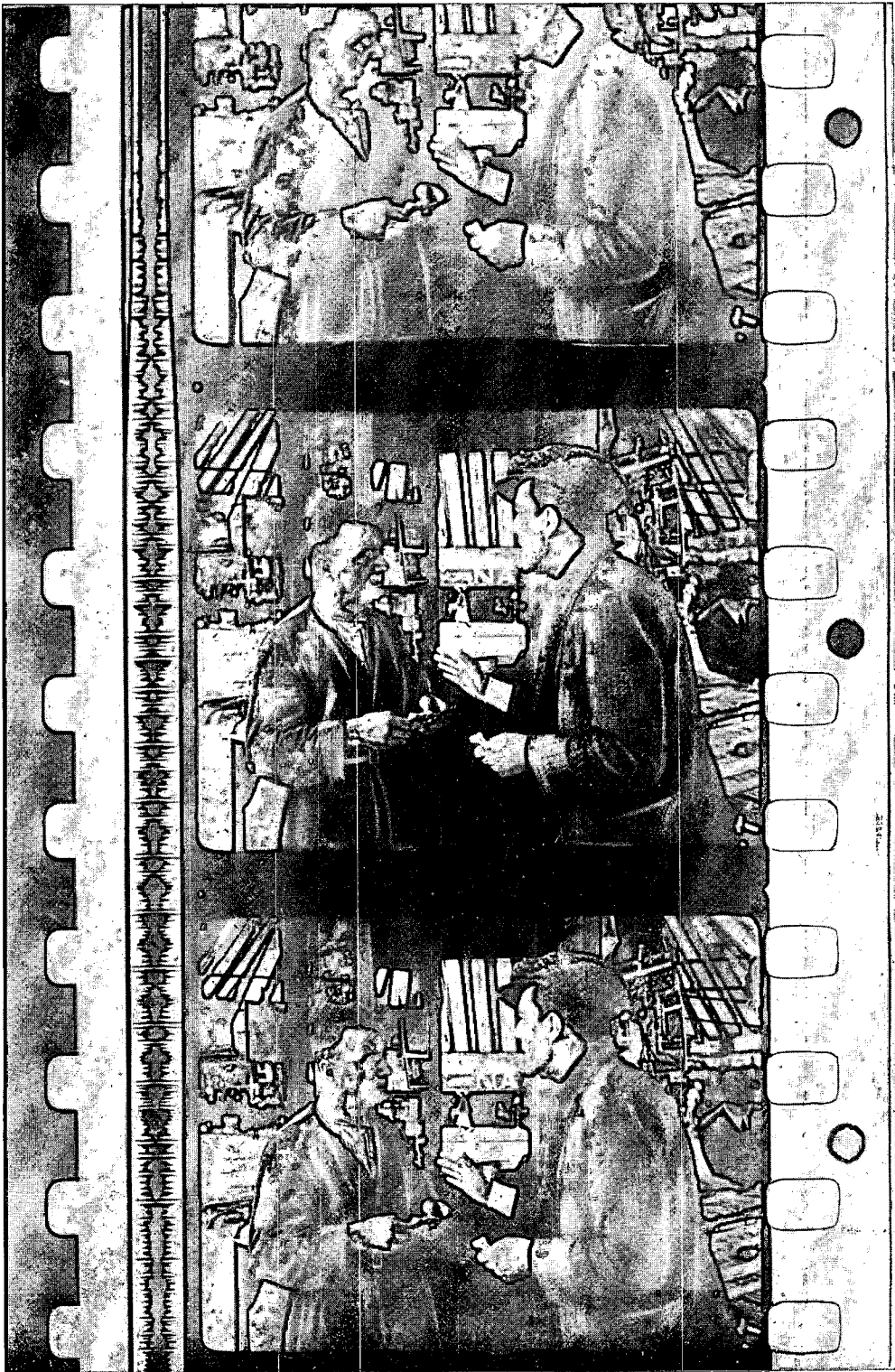
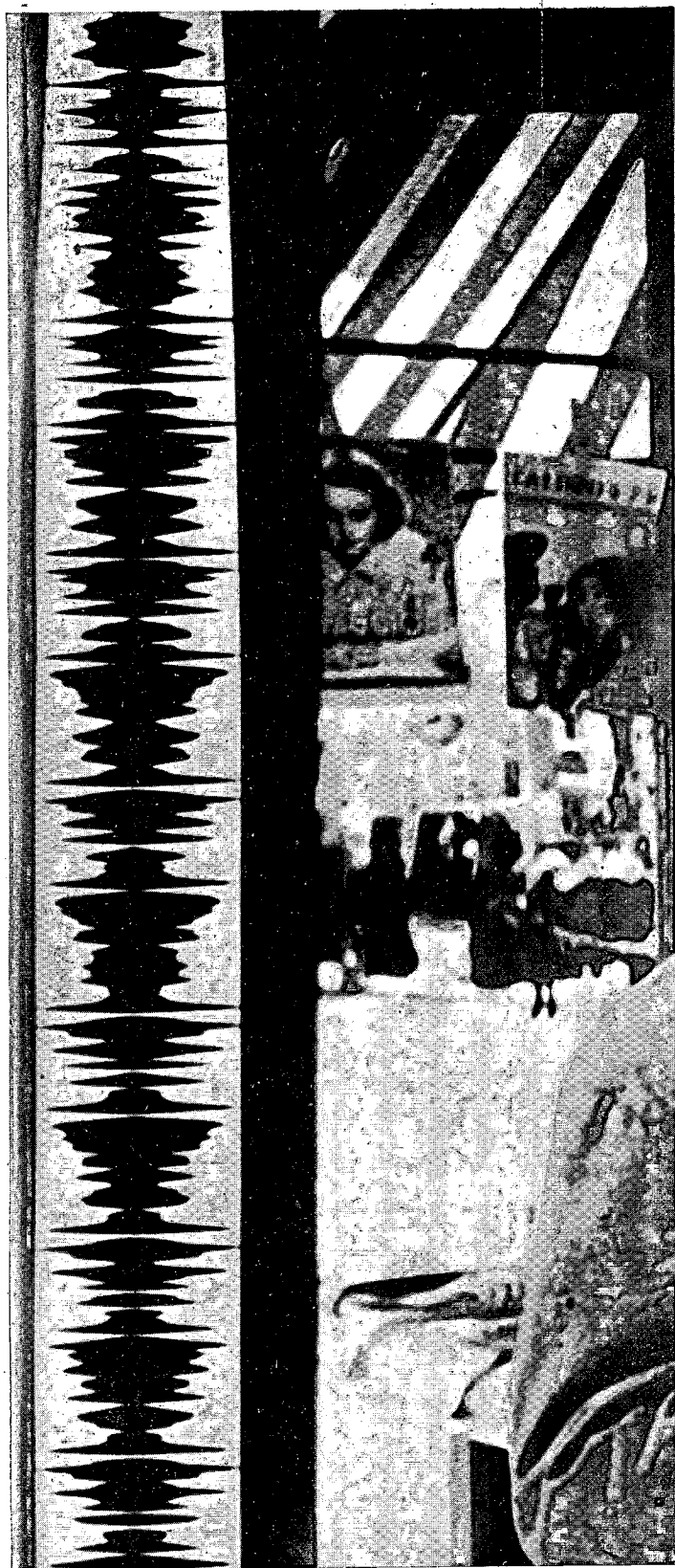
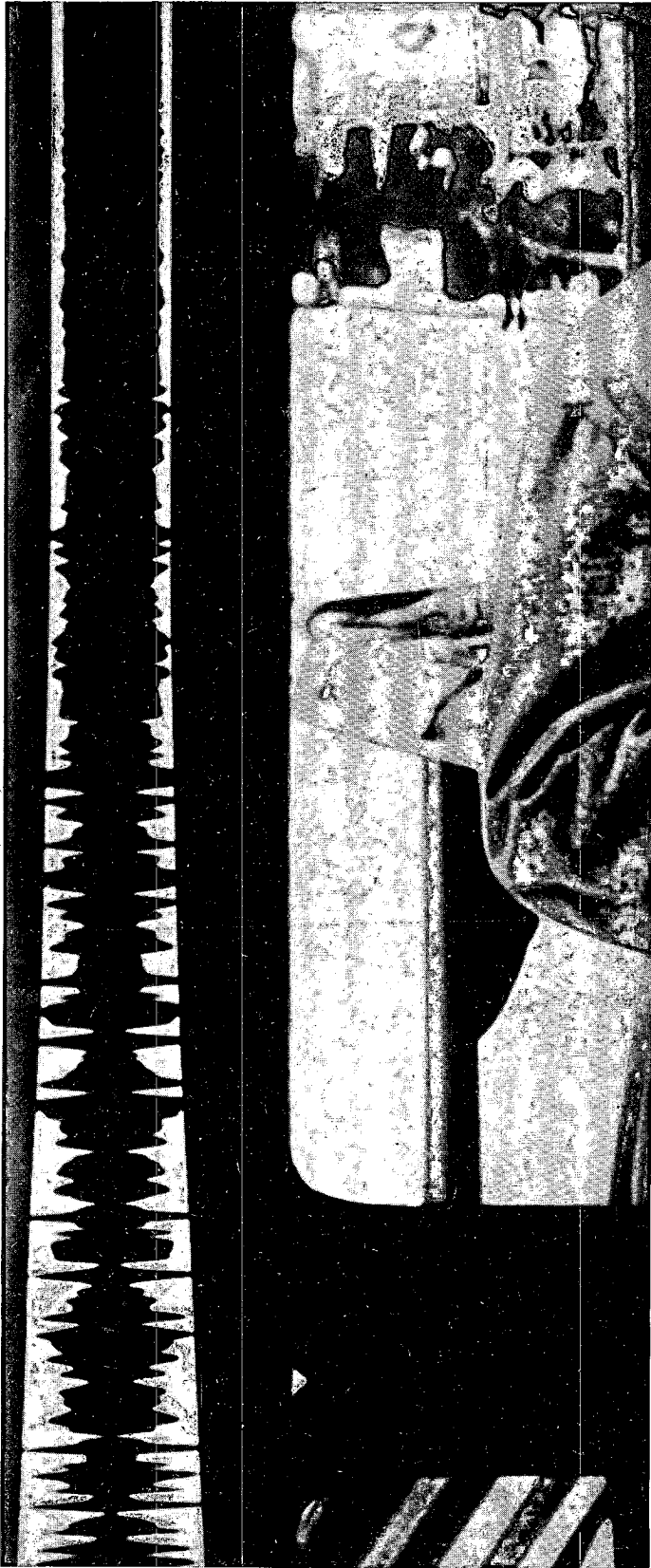
LUIGI FREDDI - DIRETTORE

LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma

Tavole

TAVOLA I

Tavola III

NEW MOTION PICTURE APPARATUS

ıble types the class *A* variable-width is considered preferabl
are total elimination, by cancellation, of sibilant distortion
"zero shift," allowing, therefore, considerably wider latitude i

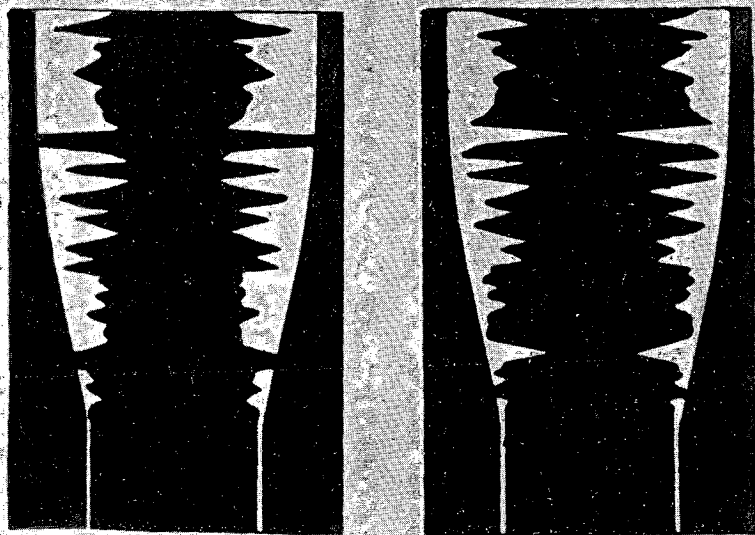



FIG. 7. Incorrect (*left*) and correct (*right*) phasing of speech.

ıoth negative and positive than can be tolerated with standa
ıd, cancellation of any disturbances that might result from i
noise-reduction equipment.